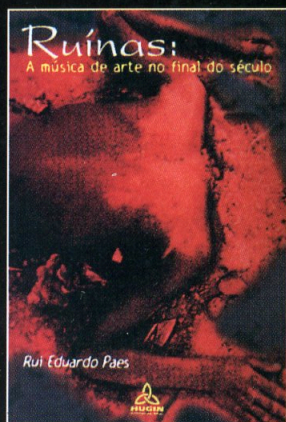
HUGIN
CYBER_PARKER
Rui Eduardo Paes

Rui Eduardo Paes
ruip@acj.pt

Do mesmo autor:

Ruínas: A música de arte
no final do século

A orelha perdida de Van Gogh
música e multimédia

Editor: Hugin - Editores, Lda.
Apartado 1326 - 1009-001 Lisboa
Tel.: (01) 813 01 39 - Fax: (01) 814 42 12
Email: hugin@esoterica.pt

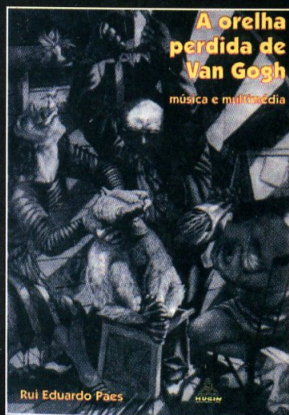
Capa: Carlos Raimundo a partir de uma foto de Robert Halamicek

Composição e maquetagem: Hugin Editores, Lda.

Montagem, impressão e acabamento: Sociedade Astória, Lda.

ISBN: 972-8534-38-8

Depósito Legal: 142516/99

Primeira edição para a língua portuguesa: Outubro de 1999

Rui Eduardo Paes

CYBER-PARKER

1999

Três amigos:

Mário Rocha,
Carlos Zíngaro,
José Mendes

INTRO

A música é como uma cidade, com as suas avenidas, ruas, vielas escuras, becos sem saída, largos, praças. Segui-la por tais percursos é uma tarefa difícil porque inevitavelmente especulativa, mas bastante aliciante para quem, como eu, não se contenta com a simples perspectiva do jornalista e do crítico. Seja como for, ainda acho abusiva a designação de «musicologia» para aquilo que faço, do mesmo modo que não a aceito para muita da escrita sobre música que vou lendo, portuguesa e de outros países. E não só por considerar que a musicologia é coisa de académicos, só se desenvolvendo quando o seu objecto de estudo jaz morto (as músicas de que gosto, essas, estão bem vivas). Para fazer musicologia é preciso teorizar, mas a teoria por si só nada me interessa: sou muito pouco científico. Assim sendo, «Cyber-Parker», à semelhança dos meus outros livros, não é jornalismo «tout-court», é também uma forma muito livre de ensaísmo, permitindo-me questionar, correlacionar, analisar. Procuro, mesmo, que a minha escrita seja analítica. É este o dúbio terreno em que me movo. Faço-o por espírito de contradição, evidentemente – Charles Mingus disse uma vez que escrever sobre música «é o mesmo que dançar sobre arquitectura» (há quem afiance que a frase é de Frank Zappa; pouco importa). Assumo plenamente essa «ilegítima» condição: danço sobre arquitectura.

Tem essas características o texto em duas partes que dá nome à presente obra. De jornalístico terá a citação, o chamar à fala os diversos protagonistas ou quem pensou sobre os temas avançados, bem como o propósito de dar a conhecer e a entender. Tudo o mais é, como se costuma dizer, «filosofia» ou mesmo «literatura». Formalmente, «Cyber-Parker» é aquilo a que os ingleses chamam «white elephant», pois abarca na sua lógica toda uma série de questões aparentemente laterais, mantendo o rumo apesar de parecer que se desvia – tal como na improvisação musical, aliás. Nasceu de uma conferência que preparei para a edição de 1999 do Co-Lab, festival de música experimental e improvisada realizado no Porto, com o título «A Música e o Prazer». Disserta, portanto, sobre o prazer, ou a ausência dele nas músicas deste tempo anestesiado, sobre a morte, esse mundo tão apetecido por tantos, sobre a existência virtual em CD

mesmo após o desaparecimento físico de quem neles toca, sobre a deriva ou o seu substituto, a vertigem. Matérias que me permitem ligar a música ao quotidiano, à vida das pessoas, velha aspiração da Arte atraiçoada pelas exigências da especialização intelectual. Charlie Parker, o grande saxofonista do bebop, surge neste capítulo como um paradigma da própria música e um exemplo documentado do que se afirma. Nenhuma intenção biográfica eu tive; trata-se, tão somente, de simbologia.

«Sketches of Spain» e «Made in Portugal» exemplificam a luta entre duas «forças» descritas logo nas páginais iniciais, uma o território, a outra a desterritorialização. Porquê um capítulo dedicado a Espanha num livro de temática transnacional em que, como não podia deixar de ser, o que se passa no nosso país tem lugar cativo? Por considerar que já vai sendo altura de as realidades musicais «alternativas» da Península Ibérica deixarem de viver de costas voltadas uma para a outra, ainda por cima quando começa a haver intercâmbios (Nuno Rebelo com Joan Saura e Carlos Zíngaro com Agustí Fernandez, por exemplo). Mais: tais realidades vivem agora «para fora», ao contrário do que sucedia não há muito. Já se admite pacificamente que a música espanhola está na génese de muitas das músicas urbanas actuais, pelo que se volta a beber nela mais conscientemente, e verifica-se, no que a nós, portugueses, diz respeito, um facto absolutamente insólito: muitos dos discos de músicos nacionais nas áreas da «vanguarda» estão a ser editados noutros países, como os Estados Unidos e a França. Note-se, a propósito, que neste «Cyber-Parker» se publica pela primeiríssima vez uma discografia de músicos e formações portugueses, ainda que selectiva. Os meus critérios foram simples: excluí apenas o que não ouvi e aquilo que achei menos relevante, e de alguns nomes com maior produção discográfica seleccionei as edições que tivessem características particulares, como os discos dos Telectu e de Zíngaro com músicos estrangeiros. Aliás, em «Ruínas» e «A Orelha Perdida de Van Gogh» escrevi a propósito de outros trabalhos destes, pelo que achei redundante voltar a mencioná-los.

Com declarações de criadores como Francis Dhomont, Peter Rehberg, Otomo Yoshihide e Gunter Muller, em «Live-Electronics» propus-me equacionar os dois grandes modos de entender a electrónica tocada em tempo real na contemporaneidade: o académico, representado pelo primeiro daqueles nomes, e o que nasceu do techno, personificado por Rehberg. Como a produção musical não padronizada pela mui séria acusmática se distingue pela via a que se convencionou chamar de «live-electronics», «chamei» dois improvisadores que a abraçaram. Com este leque de perspectivas, procuro pôr à vista as linhas definitórias de um sector particularmente inventivo e polémico da música actual, um dos poucos, na verdade, em que vai havendo alguma inovação. Essas declarações, como algumas outras que se encontram ao longo da leitura deste livro, foram retiradas de entrevistas minhas surgidas em várias publicações, mas sobretudo no boletim «Monitor», entretanto extinto, e no «Jornal de Letras». Finalmente, em «@» refiro-me às possibilidades que a Internet e as tecnologias digitais dão para uma efectiva libertação da música.

Continuo, assim, a dar um contexto (e a aprofundar as suas implicações) ao que, originalmente, era apenas circunstancial, tendo como única razão de ser o anúncio de um concerto ou a recensão de um disco acabado de sair. Esta é a forma que tenho de dar um sentido global à minha actividade jornalística no dia-a-dia, e a verdade é que muitas vezes só assim me apercebo da real dimensão das coisas e da sua íntima relação. Espero, leitor, que consigo se passe o mesmo ao ler estas páginas. Dancemos, pois.

CYBER-PARKER

Track 1

PLAY

Vivemos num tempo em que nada é especialmente evidente, ou melhor, nada corresponde ao que aparenta e nada, absolutamente nada, nos surge como uma certeza, um dado adquirido - o universo sugerido pelos filmes «eXistenZ» e «The Matrix» não nos é assim tão estranho. Tal é a complexidade daquilo a que ainda teimamos em chamar de «realidade», que não sabemos o que aceitar como certo. Entre muitos outros exemplos, saliente-se a recente campanha de intoxicação factual desenvolvida por ambos os lados do conflito do Kosovo. Quando se chega a negar a morte de centenas, de milhares de pessoas, é como se essas pessoas, afinal, nunca tivessem existido. E quem nos garante, na verdade, que existiram mesmo? Quem nos garante que nós existimos? Não se trata, apenas, da velha questão do relativismo da verdade: é o mundo que assim se multiplica em vários, cada um com a sua versão dos factos, como se pertencêssemos a tempos distintos, ainda que síncronos. Nem sequer podemos confiar nos nossos próprios sentidos. O nosso cérebro, quantas vezes sustentado artificialmente - vivemos em plena cultura do Prozac -, não pára de nos iludir, pregando-nos consideráveis partidas.

Sentirmo-nos bem, hoje, é não sentirmos dor, ou melhor, é sentirmos nada - o próprio sistema médico foi concebido para nos proporcionar esta paz asséptica, assim como todos os outros, o do trabalho, com a generalização de profissões e actividades que se exercem automaticamente, sem envolvimentos emocionais perigosos do ponto de vista «empresarial» (não vão os trabalhadores querer participar na gestão ou exigi-la para si) ou o do entretenimento, em que a adesão do público é tanto maior quanto menos problematizador for o produto supostamente «artístico», ao nível da percepção dos sentidos e da avaliação intelectual. Reconhecer a qualidade (ou a falta de qualidade) e o interesse (ou o seu contrário) de algo, afinal, queima neurónios que temos adormecidos e a maior parte de nós prefere não despertar.

Dirigimo-nos para o vazio, ou pelo menos tudo o indica. Cage adivinhou-o com a sua «invenção do silêncio», Marcel Duchamp com a exaltação do objecto banal e da indiferença estética. Como Ernesto de Sousa salientou num seu escrito dos anos 70, «tirou-se» o que já não tinhamos, sendo o vazio nas artes «uma resposta à obsolescência de todos os sentidos». Já desde a década anterior, primeiro com as drogas psicadélicas, mais tarde com a cibernética e a realidade virtual, Timothy Leary apontara que estamos à beira de uma «revolução neurológica», a morte, que não seria mais, na sua opinião, do que uma revolução das consciências. Dizia ele: «Uma das coisas mais importantes é morrer e, como Aldous Huxley, decidi estudar a morte, escolher como e quando devo morrer.» A morte é, então, a máxima representação simbólica deste vazio, um vazio que é também ausência de prazer, incapacidade de sentir prazer ou, quando muito, desvalorização radical do prazer enquanto incentivo para a fruição estética ou para a criação de arte.

Bastante sintomático é que José Ernesto de Sousa, um dos maiores teóricos do modernismo português e também um seu cangalheiro, tenha escrito há mais de 20 anos as seguintes linhas, e que, pouco depois, já um Gillo Dorfles dissertasse sobre as «oscilações do gosto» sem uma única vez utilizar a palavra «prazer»: «No princípio era... o prazer. (...) A actividade estética é por onde escapa o prazer (e sua violência) mesmo através do mais útil dos gestos. É a memória. Fixada violentamente (furiosamente) ou com arte. O gesto dominado, o jeito. Ter jeito é saber dominar a violência, partir a pedra com jeito, dançar ou apenas andar com jeito... encher com jeito a violência desta branca página. Fazer com jeito a revolução é fazê-la mesmo (porque isso implica fazê-la cientificamente), amar o outro, fazer amor com o outro, no discurso da cama, nos outros discursos. Com jeito, com ciência. Com arte, prazer e transgressão (violência).»

A linguagem de Dorfles é bem diferente: «Só admitindo uma organização "inata" do nosso sistema nervoso (ou talvez da cito-arquitectura do nosso córtex) podemos esperar resolver um problema como aquele que nos faz pôr a hipótese da existência no homem de uma cadeia de nexos simbólicos capazes de interpretar os acontecimentos e os aspectos do mundo exterior (e do nosso mundo interior proprioceptivamente compreendido), de forma a conduzir à constituição da linguagem verbal (da língua falada) e da criação artística.» Onde cabe aqui o prazer? Não cabe, simplesmente. Fica apenas uma alusão muito velada, algo de implícito mas, para todos os efeitos, não conjecturável. O curioso é que o ensaísta se lembra de que as artes nasceram dos ritos religiosos ou mágicos e que algumas das formas simbólicas que aí surgiam tinham conteúdo sexual: «O facto de assimilar às formas sexuais, mais ou menos "simbolizadas", os conceitos de divindade, de arte, significa antes de mais nada uma espontânea identificação de faculdades tipicamente "criativas": criatividade da Natureza, da divindade, do homem. Que a arte seja identificada com a máxima criatividade natural não pode, pois, parecer estranho.»

Em Gillo Dorfles, a percepção, objecto de estudo da neurologia, toma o lugar do prazer, tema psicológico, pouco interessando o modo como aquilo que se apreende é interiorizado, se bem, se mal, se com gozo físico, do intelecto ou mesmo espiritual, no caso de devotos propensos ao misticismo, se passiva e acriticamente. De facto, nos nossos dias, pouco importa o que fazemos com o prazer (veja-se a influência do sado-masoquismo nalguma música experimental, da electrónica «pós-industrial» dos Throbbing Gristle ao jazz mutante de John Zorn) ou até se sentimos prazer.

Atente-se ainda a esta passagem de «As Oscilações do Gosto»: «(...) é sem dúvida interessante observar como, mesmo hoje, que a pintura e a escultura perderam boa parte da sua função figurativa e representativa (à parte meu: a música nunca a teve), estas formas expressivas continuam a ser preciosas tanto para a obtenção do diagnóstico de algumas formas psíquicas, quanto para uma terapêutica das mesmas, o que demonstra como esta necessidade do homem de projectar o seu "eu profundo" através de formas expressivas (artísticas ou para-artísticas) de maneira catártica e libertadora confere validez , "ad absurdum", à necessidade sempre presente para o equilíbrio ou reequilíbrio psíquico do homem (outro à parte meu: graças, sobretudo, à ingestão de antidepressivos) de uma exteriorização criativa através dos canais misteriosos (...) da arte.»

Reparemos que a inexistência do vazio, esse nada a que chamamos morte em que até o som seria impossível (hoje sabemos que só no Espaço não há som), não ficou propriamente confirmada com um importante estudo do historiador Philippe Ariès. Reproduziu ele

o seguinte relato de Garman, médico alemão que viveu entre 1640 e 1708 e escreveu um ensaio intitulado «Sons emitidos pelos cadáveres nos seus túmulos, semelhantes aos dos porcos a comer»: «Ao preparar uma sepultura, um coveiro, Gothanos, caiu dentro de um caixão apodrecido que só continha ossos (por conseguinte, as carnes estavam consumidas, prestes a ganhar o seu lugar no ossário ao ar livre, como era hábito). Ao pretender libertar-se ouviu um som estridente, muito semelhante ao silvo de um ganso, e ao mesmo tempo viu formar-se na extremidade dos ossos uma massa de espuma grossa como um punho, que libertava um fedor tal que teve de fechar a boca e tapar o nariz. No entanto, deixou-se ficar a um canto para ver o que se ia passar. Pouco tempo depois, a massa de espuma explodiu como se fosse uma bomba, libertando uma nuvem de fumo azulado (...)»

Acreditava Garman que esses sons, a que chamava «schmaetzende tode», se deviam ao facto de os defuntos enterrados, sobretudo mulheres (considerava-se então que as mulheres eram potenciais feiticeiras e ainda há quem o pense hoje), devorarem os seus sudários e vestes fúnebres, lançando nesse processo um grito agudo semelhante ao dos porcos esfaimados. Sinal de que uma terrível epidemia se ia abater sobre a cidade ou a família do morto, os túmulos eram abertos para se calar esses sons proibidos: arrancava-se da mandíbula dos mortos o sudário que eles engoliam e, com um golpe de pá, cortava-se a cabeça ao cadáver devorador, «pensando-se assim pôr fim, ao mesmo tempo que à mastigação e à sucção, à epidemia que anunciavam». Se tivermos presente que as culturas que deixam os corpos a decompor-se ao ar livre, em pequenas construções elevadas, chamam a estas «torres do silêncio», ficamos cientes da ironia de tudo isto.

Na verdade, assim como o silêncio de John Cage não o é realmente, mas ruído, e depois, quando aproveitado musicalmente, nem sequer isso, o vazio que está dentro de nós é, não seria preciso sublinhá-lo, habitado. Afirma Edgar Morin em «O Homem e a Morte»: «A morte é (...) uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva, é não uma "ideia", mas sim uma "imagem", como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito se quisermos.»

Surge assim esse nosso duplo a que chamamos alma e que, já sem nós, passa a ser um fantasma. Morin: O duplo «acompanha o vivo durante toda a sua existência, duplica-o, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência quotidiana e quotinocturna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco, no seu hálito, no seu pénis e até nos seus gases intestinais». O duplo é a «alma polegarzinho» que se movimenta no coração ou na cabeça mas está associado ao pénis, esse «pequeno ser autónomo». O movimento do ar respiratório ou intestinal pode traduzir a sua presença - o psicanalista Ernest Jones conota mesmo a emissão de gases intestinais com a origem da alma.

O duplo de Morin é um alter-ego, não uma cópia mas o Eu que é um Outro de que falava o poeta Rimbaud. Mas também Antonin Artaud, em «À Procura da Fecalidade»: «Onde cheirar a merda/cheira a ser./O homem podia muito bem deixar de cagar,/deixar de abrir a bolsa anal,/mas preferiu cagar/como poderia ter preferido viver/em vez de consentir em viver morto./(...)/É que, para não fazer cocó/teria de aceder/a não ser/mas ele é que não foi capaz de se resolver a perder o ser,/isto é, a morrer vivo.»

Neste contexto, se para Edgar Morin o suicídio é «o teste absoluto da liberdade humana» (é com um sorriso algo maldoso que nos lembramos: Leary morreu antes do seu projectado suicídio, não conseguindo o que desejava), o risco de morte, tão desejado por grande número de músicos ainda que inconscientemente, «é a própria aventura humana». E porquê? «Sem risco, tudo seria demasiado fácil, e portanto inútil, logo impossível.» O vazio, precisamente, convém-nos pela sua extrema utilidade. Veja-se o caso, paradigmático, de Charlie Parker: toxicodependente, alcoólico, afectado por várias úlceras do estômago e por uma cirrose, a morte consumiu-o lentamente. «A música é a nossa própria experiência», dizia.

Eram habituais, as ocasiões em que uma letargia profundíssima o dominava, adormecendo ou desmaiando em pleno palco. Começava com um tema, solava, sentava-se ao abrigo dos seus inseparáveis óculos escuros dando a vez aos outros músicos e depois só sacudindo-o ele voltava a si. Enfim, nem sempre: recordou Joe Segal, um produtor de concertos em Chicago, que numa actuação de Janeiro de 1955 tentaram acordá-lo repetidas vezes, mas ele murmurava «um

momento, por favor» e voltava a desmaiar. Os seus músculos e o seu sistema nervoso, maltratados pela heroína, pelos barbitúricos e pelo bourbon, levavam-no a constantes e incontroláveis tiques e trejeitos. Os braços tombavam-lhe e já mal conseguia segurar no saxofone. Em 1946, pouco antes do seu internamento compulsivo (acabara de incendiar o seu quarto de hotel), disse: «Não sei como consegui sobreviver a estes anos. Tornei-me amargo, com mau feitio e frio. Estou sempre em pânico - não posso comprar roupa ou arranjar um lugar para viver.» De pouco valeram as suas declarações moralistas sobre o abuso da droga («Não façam o que eu faço, façam o que eu digo»), ou as «cenas» que protagonizava em frente de outros músicos, para os convencer a não consumirem estupefacientes, como uma contada por Gerry Mulligan em que, contra o que era seu hábito (ia sempre para a sala ao lado injectar-se), se picou diante dele, fazendo propositadamente com que o sangue jorrasse e se espalhasse por todo o lado. Afinal, Parker acreditava noutro princípio: «Para produzir beleza, é preciso sofrer dor. É da ostra que vem a pérola», afirmou a Miles Davis no meio de uma das muitas e violentas discussões que travavam. Numa delas, aliás, o trompetista avançou com um caco de garrafa para o seu companheiro.

Não se podia estar mais longe do espírito Zen: «Se a mente do músico é pura e serena (...), a música incorporará a harmoniosa paz da virtude perfeita», defende há séculos a estética taoísta. E isso apesar de Lu-Chi, que viveu entre os anos 261 e 303 D. C., ter alertado que «um concerto de cordas de seda que soem com tons demasiado puros carece de encanto, apesar da sua beleza e ainda que vibrem com reverberações intermináveis». Ora, não é para obterem prazer que tantos músicos tomam drogas, não obstante o que possam jurar, mas para se evadirem, para evitarem grandes arrebatamentos, para obliterarem os sentidos e bloquearem o pensamento. É, geralmente, o contrário que conseguem, mas continua sempre a ser esse o objectivo. Tal atracção pelo vazio pressentia-se em todo o comportamento de Parker. Incapaz de se relacionar com os outros, fugia sempre que algum problema se lhe deparava. A tendência era para concordar com o quer que fosse que lhe dissessem e em tomar como suas opiniões alheias, por mais contraditórias que parecessem. Não comparecia nos concertos e vivia em permanente confusão - acontecia ele ter de estar

numa cidade para tocar e verem-no à mesma hora, perdido, noutra. «As drogas são o veículo daqueles que esqueceram como se caminha», escreveu Bruce Chatwin, o romancista da deriva. O interessante é que foi com elas que o célebre saxofonista soltou os pés e perdeu o Norte. Por volta de 1950, era já um autêntico vagabundo. «O homem é uma criança enlouquecida diante da morte.» (Marie Leneru)

Apesar de tudo o que foi dito, em nenhuma outra arte o prazer parece estar tanto em questão como na música. Se as artes visuais, plásticas, podem ser entendidas como «coisa mental» (a terminologia é de Ernesto de Sousa), com particular ênfase para o conceptualismo e o pós-conceptualismo, a música parece ter um irremediável carácter orgânico, segundo muitos vivendo no domínio exclusivo das emoções. Em entrevista à «Resonance», o compositor Iancu Dumitrescu disse algo que decorre, precisamente, desta noção: «Há uma certa proporcionalidade entre o acto de tocar uma nota e a pausa que lhe sucede. Há uma alternância de actividade e descanso. Isto é biológico, o ritmo do movimento físico, sístole e diástole, o coração, o passo, a tensão e relaxação do músculo. A partir desta incrivelmente simples observação comecei a pensar num outro mundo rítmico, um mundo ligado à natureza cósmica e humana. Comecei a quantificar os momentos de acção e os momentos de descanso. Descobri que a pausa que sucede a um determinado número de acções lhe é específica. Há uma proporção entre a acção e a inacção.»

Até não-músicos insistiram em definições «naturalistas» da música, abertamente (Baudelaire: «(...) a música, por este lado parente da poesia, representa sentimentos mais do que ideias; sugerindo ideias, é certo, mas não as sugerindo por si mesma.») ou por implicação (Deleuze: «a repetição (um dos factores essenciais para que haja música, digo eu) é em si mesma síntese do tempo, síntese "transcendental" do tempo. É ao mesmo tempo repetição do antes, do durante e do depois. Constitui no tempo o passado, o presente e até o futuro.»). Transcendental, escreveu o filósofo? Exactamente. É no território do vazio (da morte), afinal, que se coloca Deus (e não só: não nos diz a física quântica que o Universo pode ter surgido do nada?). Bill Viola, o videasta e criador multimédia, não afirma outra coisa: «O som é o mediador entre este mundo e o mundo que não se vê. Podemos destruir um copo com som, podemos fazer cair o muro de Jericó com

som, podemos matar uma pessoa com som. E, porém, o som não tem nenhuma componente visual.» Isto é: não se vê, mas nem por isso existe menos.

Porque é inumano o canto das sereias de que fala Maurice Blanchot no início do seu «Livro Por Vir»? Por causa do encantamento produzido, do prazer transformado em puro êxtase, com todas as conotações sexuais que se quiser - «(...) mais não fazia que reproduzir o canto habitual dos homens, e se as sereias, que não passavam de animais, muito belos devido ao reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer naquele que as ouvia a suspeita da inumanidade de todo o canto humano.» Mais claro não podia ser. Foi a esta inumanidade, afinal, que Xenakis procurou fugir pela introdução da matemática na música (um paradoxo?), ou a que Cage quis escapar recusando a subjectividade do intérprete e preferindo o I Ching ou as cartas celestiais. Tantos outros exemplos se podem dar de tentativas «humanas, demasiado humanas» de limitar a nossa «bestialidade» expressiva na obra de arte ou no acto criativo, como o bastante esclarecedor de Tom Johnson, mediante a utilização prática da numerologia e do cálculo de probabilidades.

Difícil tarefa. A vertente biológica da música é tal que nos mais diversos campos se estabeleceram estreitas relações entre tudo aquilo que diz directamente respeito ao corpo e a arte dos sons organizados, dos grupos sanguíneos musicais de Léone Bourdel às «técnicas puras» de Marcel Mauss e às metáforas filosóficas de Derrida em torno do tímpano e do martelo, componentes do ouvido. Já dizia Parker, esse pássaro sem asas que hoje (sobre)vive virtualmente em CD e vídeo: «Nunca se sabe o que pode acontecer quando se ouve música. Todo o tipo de coisas pode revelar-se subitamente.»

Comecemos por Bourdel. Esta especialista em morfopsicologia «descobriu» que a composição do sangue é o fundamento da personalidade. «A música age directamente sobre os ritmos internos, sobre o meio interior, sem meio termo. Esta acção efectua-se pelo ouvido, mas também pela pele e por todas as superfícies do corpo em contacto com o meio exterior», defende. Assim, verificou que uns grupos sanguíneos apreciam mais o ritmo, outros a melodia, outros a harmonia e outros ainda o conjunto desses elementos, coincidindo tais es-

colhas com determinados traços de carácter. Há uma grave falha nesta teoria, evidentemente: e se a música não tem melodia, nem harmonia, nem ritmo, como encontrar uma equivalência? Seja como for, ficaram assim definidos quatro grandes conjuntos, para aceitação de quem o entender: 1) o dos rítmicos, reunindo os indivíduos de grupo sanguíneo B, rígidos na maneira de ser, com falta de maleabilidade, vigor e tenacidade, solitários e individualistas; 2) o dos melódicos, correspondendo ao grupo sanguíneo O, pessoas maleáveis, diplomáticas, sociáveis e abertas à mudança; 3) o dos harmónicos, equivalente ao grupo sanguíneo A, constituído por gente extremamente sensível e vulnerável ao mundo exterior, deixando que este a subjugue e, até, destrua; 4) o dos complexos, com integrantes do grupo sanguíneo AB, muito instáveis, reagindo tanto como harmónicos, como melódicos ou como rítmicos, sem conseguirem encontrar o equilíbrio.

O antropólogo Marcel Mauss, pelo seu lado, considerou com generosidade que aquilo que satisfaz as necessidades básicas do homem, incluindo os jogos, as ciências médicas, a música e demais artes e a religião, são técnicas «puras», isto é, «técnicas de consumo» ou «do corpo» (como lhes chamou Leroi-Gourhan), juntando-se aos alimentos, às bebidas, aos excitantes e estupefacientes e aos afrodisíacos, enfim, tudo o que pode ser introjectado pelo corpo humano para sobreviver ou para «viver melhor» (expressão minha). E juntando-se literalmente, pelo que as implicações se tornam interessantes: ouvir música, deste modo, equivale a comer, a optimizar as técnicas do amor ou a orar a uma qualquer divindade, tudo a identificando, também, com as substâncias que alteram os estados de consciência.

Particularmente interessante é o discurso de Jacques Derrida, por sinal um reconhecido melómano. «Filosofar com um martelo» é para ele restabelecer antiquíssimas homologias, comuns a praticamente todas as civilizações: «O martelo, como se sabe, pertence à cadeia de ossos, a par da bigorna e do estribo. Aplica-se à face interna da membrana timpânica. O seu papel é sempre de mediação e comunicação: transmite as vibrações sonoras à cadeia de ossículos e seguidamente ao ouvido interno.» Sobre o pavilhão, argumenta: «Essa corneta a que se chama pavilhão ("papillon", borboleta) é um pénis para os Dogons e os bambaras do Mali, e o canal auditivo uma vagina. A

fala é o esperma, indispensável para a fecundação. (Concepção pelo ouvido, diríamos, pois, de toda a filosofia.).» Salienta Derrida que se denomina «canal vestibular» tanto a cavidade irregular que faz parte do ouvido interno como o vestíbulo genital, a vulva e todas as suas partes até à membrana do hímen. Diz-se também do espaço triangular limitado à frente e lateralmente pelas asas das ninfas (pequenos lábios da vulva) e atrás pelo orifício da uretra. Vem do latim «vestibulum», lugar onde se permanece, ou, segundo outros saberes, de «vesta», câmara de entrada nas habitações onde os romanos acendiam o fogo em honra de Vesta, a deusa do lar doméstico.

Contextualizemos estas afirmações. Segundo a simbologia universal, as orelhas estão ao serviço da parte inferior do rosto, feminina porque se assemelha aos órgãos genitais da mulher: as trompas de eustáquio ligam cada orelha à boca, tal como, ao nível genital, as trompas de falópio ligam os ovários ao útero. A parte superior, por sua vez, lembra os órgãos sexuais masculinos, o nariz correspondendo ao pénis e os dois olhos aos testículos. As homologias não terminam aí: as orelhas correspondem aos pés e aos rins e parecem-se de modo extraordinário com o feto em formação no ventre da mãe. Curiosamente, sabe-se que a diferenciação entre as funções auditiva e de fonação e entre o sistema urinário e o genital se verificam em simultâneo, por volta da quinta semana de vida. E se as orelhas parecem embriões, nada de menos apropriado, pois «sintetizam» a totalidade do corpo. A criança que se desenvolve no útero é a bem dizer uma grande orelha, como aliás conclui uma estudiosa da matéria, Annick de Souzenelle. E qual o seu papel? Assegurar a «verticalização» do homem para que este se torne Verbo, Fala (Filosofia, para Derrida) e, consequentemente, Canto e Música.

A verdade é que, não obstante as já descritas influências da nossa parte animal, o «duplo» (Freud designava-o por «doppelganger») marcou sempre presença ao longo deste século de invenções tecnológicas no domínio dos sons, do telégrafo ao fonógrafo, passando pelo telefone. Escreve Erik Davis num interessante livro sobre a electrificação que o espiritismo, por exemplo, foi retirado do seu gueto com o telégrafo: as pancadas que ocorriam nas sessões das irmãs Fox na sua quinta em Hydesdale, no ano de 1848, eram ecos espectrais dos baques e estalidos que atravessavam os cabos através dos Esta-

dos Unidos. Aliás, o mais popular jornal do movimento chamava-se «The Spiritual Telegraph». Lemos: «O som tem claramente um papel privilegiado tanto na manifestação como na mistificação da electricidade. De acordo com um testemunho da época, o "Finale" de uma palestra em Boston dada por representantes da Edison Company em 1887 não foi nada mais nada menos do que uma sessão de espiritismo: "Campainhas tocavam, tambores ecoavam, sons naturais e não-naturais ouviam-se, um retrato estremeceu e pegou fogo e algumas caveiras surgiram do nada."»

Thomas Watson, o contrutor dos primeiros telefones de Alexander Graham Bell, tinha estranhas teorias sobre o misterioso fluido que é a electricidade, acreditando, por exemplo, que «os espíritos do outro lado» ajudaram à invenção do telefone. Thomas Edison concebeu um aparelho de rádio que pudesse capturar as vozes dos mortos, e já no Séc. XX um investigador sueco, Konstantin Raudive, afirmou que as gravações magnéticas do silêncio continham vozes, se escutadas repetida e atenciosamente. Levou, assim, à formação de um «lobby» parapsicológico, o Fenómeno da Voz Electrónica, que descobriu inquietantes murmúrios nas frequências não utilizadas da rádio, crendo encontrar neles mensagens do Além.

Se houve uma reformulação dos termos com que se «adivinha» este duplo imaterial e incorpóreo, não é muito diferente o que se pensa hoje sobre as novas aquisições tecnológicas. Em «A Vida no Ecrã», a propósito da nossa idade cibernética e das auto-estradas da informação, Sherry Turkle avança com estas reflexões: «(...) é conceptualmente possível um ser humano ser enviado através de um fio telegráfico»; «(...) quando reduzidos aos nossos elementos mais básicos, somos compostos, mente e corpo, por informação»; «Vivemos nos cérebros uns dos outros, como vozes, imagens, palavras em ecrãs. Somos personalidades múltiplas e incluímo-nos uns aos outros.». Este entendimento das coisas é corroborado por uma curiosíssima passagem de «Escravos de Nova Iorque», um romance de Tama Janowitz: «Estás ansiosa pelo dia em que a humanidade se desenvolva ao ponto de os corpos serem completamente desnecessários e as pessoas não sejam mais do que grandes cérebros cinzentos e flácidos em caixas de metracrilato. Nessa altura, talvez te apreciem pelo que és. O teu corpo já evoluiu muito para além do fluxo primor-

dial e da sociedade. Nunca te interessaste pelo exercício físico. O teu espírito altamente desenvolvido habita num crânio equilibrado sobre um grande corpo larvar com pernas e braços frágeis como se fossem antenas.» Voltamos ao tema da «inacção» a que se referira Dumitrescu e aqui temos, também, a «inércia polar» de que falou Virilio, uma «involução comportamental negativa» que nos conduz ao advento do «homem sentado» ou, pior ainda, do «homem deitado». O mesmo que fica a ouvir o fantasma digital de Charlie «Bird» Parker em disco, afundado no sofá e separado dele por 50 anos de virtualização. Dizendo de outro modo: de vida depois da morte.

Tudo isto nos parece mais intrigante se tivermos em conta que os cabalistas chamam de «electrónico» ao nível do corpo físico que está mais próximo da consciência, considerada esta o estádio superior. Neste quadro, percebe-se melhor a seguinte afirmação de Michel Leiris: «Quando a fonte do canto, em vez de ser uma boca humana (...) for um engenho mecânico que acrescenta ao que já há de estranho na fala musical a surpresa da sua reprodução, é com um mistério em estado quase puro que nos encontraremos confrontados.» E que mistério será esse senão o da passagem para o «espaço sem lugar» e o «tempo sem engendramento» que Blanchot designa como «deserto», sendo este «esse fora onde não se pode permanecer, pois estar aí é sempre já estar fora», a morte tornada vida, uma outra vida subterrânea às coisas que nos envolvem e a nós próprios? A viagem para o outro lado começou a ser celebrada na segunda década do século pelas «máquinas de ruído» dos futuristas italianos, designadamente as concebidas e montadas por Luigi Russolo. Um «novo canto» nascia assim como o imprevisto substituto do xamanismo num Ocidente que esquecera as suas tradições, continuando hoje com sintetizadores, samplers e computadores. Numa altura em que a música parecia já ter perdido definitivamente o transe, cingida no espartilho das convenções burguesas, é a máquina - salvo poucas e ilustres excepções, sobretudo na área da música acústica improvisada - que «finge» o estado de dissociação mental dos velhos xamãs, essa morte simbólica que leva ao Céu ou ao Mundo Inferior. Com uma grande diferença: o corpo da máquina-xamã não «morre», pois a sua «vida» é pura indução.

Terá o prazer lugar no mundo cibernético? Pelo que ficou dito, não. As máquinas não são capazes de orgasmos, ainda que procurem simulá-los. Terre Thaemlitz alerta-nos para esse facto: «"Media" como os computadores não permitem a expressividade.» Já em 1949, um sociólogo alemão interessado pela tecnologia, Arnold Gehlen, apontava a «sensação generalizada de "malaise"» e a «destruição criativa» das artes contemporâneas como aspectos da era que se anunciava. Reparou ele numa perda de sentido da realidade que não teve par em qualquer outra época da História, para além de um «estranhamento do mundo» marcado pela fantasia em que a disposição para o acto, apesar de existir, não leva à sua concretização devido, precisamente, ao irrealismo das perspectivas e à inconsequência do desejo. Achou ele, também, que assim que se começou a verificar um sincretismo de estilos, formas e sentimentos em todos os domínios, a cultura contemporânea entrou em processo de maturação, ou seja, de morte. Se, como defendia Sigmund Freud, o artista «está entre o sonhador e o neurótico», ele é cada vez mais este último, aproximando-se perigosamente da patologia. Repare-se neste «cadáver esquisito» dos surrealistas portugueses Carlos Calvet e Mário Henrique Leiria: «- O que é a loucura?/- É a base de todas as paisagens.»

Senão vejamos. O que pensar ao recordarmo-nos de que foi numa clínica psiquiátrica que um dos maiores génios da Nova Música, Giacinto Scelsi, a recuperar de um grave esgotamento nervoso, descobriu no imediato Pós-Guerra a «substância interna» do som ao matraquear insistentemente numa só tecla de um velho piano, para desespero dos outros doentes e da equipa médica? Scelsi nunca se apresentou como um compositor, acreditando que era apenas o mediador de uma energia que vinha do Alto, um poder cósmico. A música que compunha (gravava as suas improvisações e depois pedia a outros músicos que as transcrevessem para o papel) «recebia-a» ele enquanto meditava - ou pelo menos era o que dizia. Coerente consigo próprio, não dava entrevistas nem deixava que o fotografassem; simplesmente, achava-se pouco importante. Enigmático, afirmou aos seus intérpretes predilectos (Frances-Marie Uiti e Joelle Léandre, por exemplo) que toda a verdade sobre si estava contida num símbolo: um círculo perfeito com uma recta horizontal em baixo, talvez o Sol a nascer, a representação da divindade ao seu olhar entre o místico e o

ocultista ou a música tal como ele a concebia, redonda. As suas «Quattro Pezzi per Orchestra» (1959), com o subtítulo «Ciascuno su Una Nota Sola», é a aplicação de uma ideia central: o tom (o som) não tem apenas duas dimensões, o timbre e a duração. Acrescenta-se-lhes uma terceira, a profundidade (ou o «espírito», como igualmente lhe chamou). Para este «medium», em cada som há uma enorme e microscópica diversidade de cores, grãos, ressonâncias, modulações... Um mundo inteiro a descobrir.

Os exemplos somam-se e grande número deles com conotações sexuais, indo ao encontro de Freud, quando este advogava que a neurose é caracterizada «pela preponderância do sexual sobre os elementos sociais instintivos», considerando-a uma doença do «órgão social». Agora que foram desmontados alguns preconceitos culturais, é preferível não falar em doença quando a sexualidade ganha tanta preponderância na produção artística em geral e na música em particular, seja pela temática como pela motivação. E isso porque as razões podem ser outras que não a perversão psíquica ou o «desvio», um termo tão cómodo quanto idiota. A «video-performance» em que John Duncan viola o cadáver de uma mulher («Foi como fazer sexo com um bocado de carne», conta), unindo Eros e Thanatos, não será paradigmática, assim como os espectáculos em que Genesis P-Orridge e Cosey Fanni Tutti lambiam os corpos mutilados e cobertos de vomitado, sangue e urina um do outro. No caso de Terre Thaemlitz, as constantes alusões à homossexualidade e ao travestismo são mais políticas e sociais do que estéticas, apesar de este autor da nova geração electrónica estar plenamente convencido de que há, de facto, uma música «gay», um tipo de criação e tratamento dos sons que é especificamente homossexual e ainda por cima com o sustentáculo de todo um historial nos domínios da «vanguarda». O antigo DJ Sprinkles (começou como «disc-jockey» nos clubes «gay» e transexuais da «midtown» de Nova Iorque) socorre-se, mesmo, do exemplo de John Cage. Nas notas militantes que escreveu para «Love For Sale: Taking Stock in Our Pride» (1998), apresentada como uma obra «queer» (maricas) de esquerda, preocupa-se mais, no entanto, em distanciar-se do «mainstream gay», ou seja, da homossexualidade «bem comportada», do que em aclarar como pode um som ser cor-de-rosa. Aliás, ele próprio já afirmou que quaisquer questões universais ou humanistas

expressas por via musical são condicionadas pelos «media» que as contextualizam e, em última análise, as dominam.

Até «Masturbatorium», do Hafler Trio de Andrew McKenzie, não é mais do que uma «body music» de pretensões cósmicas e esotéricas («Fuck», a sua sequência sobre a masculinidade, nem isso, tal a sublimação alcançada). Naquela primeira composição de 1991, os sons produzidos durante uma actuação da artista porno Annie Sprinkle são processados electronicamente e misturados com um sinal do pulsar PSR 0833, utilizado em transmissões radiofónicas dirigidas a qualquer hipotética manifestação de vida extraterrestre, e com as frequências do Spiricom, um aparelho idealizado para comunicar com os mortos. Nem sempre é assim: o «noise» japonês, por exemplo, cultiva o abjeccionismo sexual por puro niilismo dos seus praticantes, como podemos desde logo verificar nos nomes das formações (Anal Sadist, Violent Onsen Geisha, Dissecting Table, Contagious Orgasm) e dos discos publicados («Nymphomanie Aureole», dos Masonna, «Analfuck with the Angel in White», dos Hakui no Tenshi to Analsex, «Fuck'n'Fall», dos Papa's Murder, «Masochistic Instruments», dos Children Coup d'État). Numa actuação típica dos Gerogerigegege, o vocalista Juntaro Yamanouchi berra e geme enquanto se masturba, acompanhado por blocos compactos de «feedback».

Gianni Vattimo é peremptório, ao apontar o carácter excessivo da arte, de todas as artes: «... o artista (...) psicologicamente criança e antropologicamente uma espécie de resíduo de épocas em que o fantástico e o mítico predominavam, vive também as paixões e as emoções à maneira particular das crianças e dos primitivos, isto é, com violência e ímpeto.» Vattimo é um nietzschiano, entenda-se, pelo que nada melhor do que transcrever as suas próprias citações do mestre: «Primavera, dança, música, tudo é competição dos sexos (...) Os artistas (...) têm fortes inclinações (mesmo fisicamente) para a exuberância, a energia animal, a sensualidade; sem uma certa sobreexcitação do sistema sexual, um Rafael não é pensável... Fazer música é um outro modo de fazer filhos; a castidade não é mais do que a economia do artista (...) O artista não deve ver nada como é, mas mais pleno, mais simples, mais forte, por isso necessita de uma espécie de juventude e de Primavera que lhe seja própria, uma espécie de delírio habi-

tual na vida.» Mais adiante: «O artista acaba pouco a pouco por amar por si mesmo os meios em que se pode reconhecer o estado de inebriamento: a extrema fineza e magnificência da cor, a nitidez da linha, as cambiantes tonais.»

Note-se, no entanto, que Nietzsche disse «fazer filhos» e não «fornicar», ou «foder». O prazer é coisa que custou sempre a assumir. Anuncia Vattimo, no espírito de Nietzsche: «Na arte parecem coincidir delírio religioso com excitação sexual.» Só que não se trata exactamente de um elogio. Nietzsche pensava o pior possível da «arte decadente», aquela (quase toda) que, no seu entender, se limitava «a desenvolver a função de ópio» e a ser «um puro estimulante das emoções». O autor de «Assim Falava Zaratustra» não media as palavras: «O que para nós seria nocivo e mórbido, é no artista natural»; «Não é possível ser artista sem ser doente». E pôs o dedo na ferida: «As coisas que eles (Zola e Goncourt, no caso) mostram são feias; mas o facto de as mostrarem provém do prazer dessa fealdade...» Masoch e o Divino Marquês não trataram de outra coisa, mas não deslindaram o problema: o prazer que se alimenta do seu contrário poderá ainda ser prazer? Não será já uma outra coisa, muito mais indefinível?

Flash - Tudo parece acontecer como num sonho: Charlie Parker e Jackie McLean vão ao velório do saxofonista Hot Lips Page, em Nova Iorque. Bird fica a olhar para Page no caixão e McLean observa-o a ele. Passam de seguida por um mercado de peixe perto do Apollo Theater e Parker chama a atenção do amigo para as cores do pescado. Só quando a luz bate é que McLean repara nelas. Depois, à espera que o semáforo mude, passa sobre eles um avião. Diz Parker, pássaro terrestre: «Não sei para onde este avião vai, mas gostava de ir nele.» Era por não saber para onde ia que ele queria partir, concluo. A morte é um não-lugar, uma imprecisão geográfica.

Sintomático, se nos lembrarmos que nos anos 40, os do período áureo do músico precisamente, aterrou ou aportou nos Estados Unidos um grande número de artistas e intelectuais europeus, fugidos da guerra e do nazismo, Breton, Schoenberg, Mondrian, Duchamp, Max Ernst, Dali, Fritz Lang, Brecht, Murnau, Gropius, Bartok, Stravinsky, Marcuse, Adorno. Na opinião de Guy Scarpetta, o grande arauto do cosmopolitismo, esta «invasão» fez com que a cultura americana se tornasse ainda mais «um lugar de exílio e de transplante, de

circulações e de confrontações». Daí, talvez, a inércia física apontada por Paul Virilio: se tudo mexe, não precisamos nós de nos mexermos. Salientou ele: «Em Nova Iorque, o espaço explode, multiplica-se, ramifica-se, aprofunda-se, desloca-se, (...) os sons turbilhonam, precipitam-se numa estranha embriaguês, cada percepção inventa o seu tempo, o seu ritmo, transitório, móvel, "in progress".» Como, nesse tempo, o próprio chão se agitava, vivia-se intensamente o «direito de partir», que Baudelaire - lembremo-nos - quisera juntar à lista dos Direitos do Homem. Parker desejava partir, nada de mais natural. Partir não pressupõe necessariamente levar o corpo para outro lado; partir, afinal de contas, é só deixar de estar. Foi o que aconteceu enquanto assistia pela televisão a um programa de humor, escolhendo o riso como meio de transporte. Pelos vistos, ainda não chegou, pois anda por aí, em plena «revolução neurológica», essa revolução de zeros e uns, de bites e bytes, na companhia de Timothy Leary.

Track 2

CONTINUE

«Agito os braços e as minhas mãos invisíveis entre vós. Grito as minhas invisíveis palavras. Estou tão gasto e cansado... Aceno-vos a partir deste lugar. Rastejo em busca de uma abertura para o vazio completo e final. Vibro de isolamento entre vocês. Grito, mas os meus gritos saem como pedaços de gelo transparente. Faço sinais, querendo dizer que o volume de tudo isto está demasiado alto. Aceno. Aceno com as mãos. Estou a desaparecer. Estou a desaparecer, mas não suficientemente depressa» - escreveu na altura da sua morte, vitimado pela sida, o poeta David Wojnarowicz, colaborador de compositores de ponta como Ben Neill e Bob Ostertag.

Viver em risco é uma forma de afirmação individual, todos o sabemos. Uma música de risco não o será menos, mas a verdade é que depende do Outro, daquele que a escuta, e não propriamente de alguma imperiosa necessidade do Ego. Enganam-se os que pensam que é a provocação que explica as vanguardas. Da aceitação, do reconhecimento desse Outro a que no mundo do espectáculo se chama

público ganha corpo a «sobrenaturalidade», chamemos-lhe assim, que a criação implica. E no entanto, o músico (ou o compositor), como qualquer outro artista, se «faz de anjo», como nota Edgar Morin, tem uma parte de si que faz inapelavelmente «de animal», apodrecendo e desagregando-se. Está aqui o dilema maior da Arte: o homem é incapaz de se adaptar à natureza que traz em si, sendo dominado por ela quando julga que a domina. Cria os mais sublimes objectos estéticos, mas algo nele o puxa pelos pés. A única solução sensata é, então, aceitar esta ordem das coisas, «opor-se ao mundo, mas participar totalmente nele».

Nas sociedades funcionais e urbanas em que vivemos, foi esta conversão que fez com que a música deixasse de ser cerimonial, mágica ou religiosa. A identificação da «música sacra» enquanto tal mais não significa senão que se trata de algo à parte. E no entanto... até a música mais inspirada na vida quotidiana continua a manter o mesmo vínculo com o mistério da morte, que é, como se sabe, a base do mistério de Deus. Estará aqui, porventura, a raiz profunda do tão frequente «flirt» com a morte por parte de gerações e gerações de músicos, desde Gesualdo, assassino por ciúmes, ao neurótico depressivo Kurt Cobain, que se matou com um tiro de espingarda por, aparentemente, não saber lidar com a fama e o sucesso. Entre todos, é paradigmático o caso do trombonista de jazz Frank Rosolino, que num acesso de melancolia disparou sobre os seus filhos enquanto dormiam para depois virar o revólver contra si próprio. Esse namoro com o nada, o abismo, pode nem sequer ser cultivado, antes subexiste, está ali, à espreita. Cite-se Hegel, na «Fenomenologia do Espírito»: «É somente arriscando a vida que (se) conserva a (...) liberdade.»

Não espanta, assim, que alguns redescubram antigas conotações, como Dumitrescu: «A música não é som, é o que está atrás e para lá do som e que se revela através do som. É um tipo de comunicação, mas aquilo que é comunicado não é racional. Nesta medida, a música é como o misticismo. A estética é aureolada por algo que é evidente mas indefinível, e assim sendo, a atitude é mística, mesmo que a música não o seja.» Procura-se (ou melhor: predispõe-se a encontrar) o que está atrás e para lá do som, justificando a «sensibilidade nómada» que caracteriza a música da segunda metade deste século quase, quase a terminar.

Afinal, o jogo que realiza entre a ordem e a compulsão tem antecedentes: Anu (Ordem) e Enlil (Compulsão) eram os padroeiros da música na antiga Mesopotâmia, ora com predominância de um, ora de outro. E talvez porque as grandes metrópoles de hoje obriguem a migrações diárias de alguns quilómetros entre a habitação e o local de trabalho, ao modelo artístico das civilizações urbanas, que é (era?) estático, sólido e simétrico, sucede agora aquele que definia a arte nómada - portátil, assimétrico, discordante, inquieto e intuitivo. Já não se trata apenas de dois modelos históricos paralelos, tal como a eles se referiu Bruce Chatwin numa carta dirigida ao seu amigo Tom Maschler e depois incluída em «Anatomia da Errância». O velho modelo, que se julgava em vias de desaparecimento à medida que a «civilização ocidental» avançava pelos continentes, está de regresso e tudo indica que poderá substituir o seu antagonista.

Chatwin é, decididamente, um adversário do «homem sentado» dos nossos dias, e sentado mesmo que no automóvel: «Sem mudança, os nossos cérebros e corpos deterioram-se. O homem sentado num quarto com as persianas corridas arrisca-se a ficar doido, torturado por alucinações e introspecção.» O mais curioso e desarmante é o facto de não termos precisado de nos levantarmos da poltrona para que Nova Iorque e todas as cidades superpopulacionadas, de São Paulo a Tóquio, fossem lugares «de enxertos, de transplantações, de embates, de diásporas», onde se é «levado incessantemente a atravessar, a transpor, a traduzir, a passar de um sítio para outro, de um grupo para outro», para utilizar as palavras de Guy Scarpetta.

As grandes metrópoles são, bem vistas as coisas, labirintos acentrados. Já não os labirintos multicursivos com centro, em que este está escondido e se duvida, até, que exista, mas aqueles cujo «centro» é a própria saída, não um espaço fechado, mas uma «prisão aberta» (Lima de Freitas). Estas cidades-labirinto são, quando as percorremos sem fio de Ariadne que nos conduza ou asas de cera que nos elevem nos ares (pelo menos até o Sol as derreterem), o «lugar da negação de qualquer geometria», de modo que nelas perdemos os lados, os eixos, as simetrias, todas as pistas direccionais e até o centro, se o tivesse, como lemos em «Pintar o Sete». Um labirinto é sempre «esse túnel subterrâneo onde nos perdemos, sinónimo de angústia, de confusão» e pouco importa, de facto, se há ou não centro, pois

o viajante que o procura, e com ele a saída, descobre que o centro está em toda a parte, nem fora nem dentro, mas descentrado, enviando-o irremediavelmente para «o lado». Afinal, o labirinto é uma «máquina de produzir desordem», um «acelerador de incoerência». Este descentramento, e ainda mais a acentralidade das urbes complexas, são tendencialmente anarquistas. Indiferentes à existência de um centro, somos nós próprios que o construímos para uso particular, se bem que o nosso pessoal centro não o seja de facto, mas um ponto fixo, simultaneamente consciente e inconsciente, e que não é mais do que a intercepção do plano labiríntico e da vertical do «axis mundi», «verticalização que engloba o superior e o inferior, o céu e o inferno, a luz e a sombra, pressupondo a assimptótica anulação dos opostos» (ainda Lima de Freitas). «Resolver» o labirinto também pouco interessa, pois, como apontou Jorge Luís Borges em «Aleph», «a solução do mistério é sempre inferior ao próprio mistério». Quem pode afirmar, na verdade, que «domina» uma cidade? O urbanismo não será, para todos os efeitos, a tentativa de dar sentido (direcção) ao que ultrapassa todos os sentidos, sabendo-se por antecipação que o centro é uma «ilusão a eliminar»? Não é por acaso que as cidades deixaram há muito de ter centros para terem baixas...

Na deriva contemporânea, e sem maiores escrúpulos, reinventam-se heranças, toma-se o que convém e o que é mais oportuno, recusam-se as tradições, os arcaísmos, as normas, está-se sempre entre o universal e o pessoal, fugindo-se a grupos, «centros», pertenças ou comunidades. Há várias famílias musicais, é certo, que se subdividem em tendências, mas estas são protagonizadas por autores e/ou músicos que, na verdade, pouco parecem ter de comum entre si. Não há originalidade neste caldo de referências entrecruzadas, nada há que não julguemos ter ouvido antes, mas cada criador tem a sua voz própria, como se a música que praticasse e a sua obra fossem únicas no mundo - e são-no, de facto. Salientou Scarpetta há 20 anos que o cosmopolitismo passa «pela deflagração e pela mistura dos significantes, pelo estilhaçar das ordens simbólicas», sem saber que tudo isso iria resultar no que conhecemos como pós-modernidade (o pós-modernismo é outra coisa: uma militância).

As colagens e enxertias de Berio, os ecos de polifonias orientais no «Stimmung» de Stockhausen, os ritmos e timbres africanos

presentes na música de Steve Reich, as variações-repetições-modulações da música indiana nas óperas de Philip Glass e «Schoenberg o cosmopolita, Schoenberg o inventor e o mestre da mais radical ruptura musical deste tempo, Schoenberg que conduziu a música do Séc. XX a um dos seus pontos culminantes», são apresentados pelo ensaísta como exemplos do cosmopolitismo da música contemporânea. E assim foi, no passado recente. De então para cá, muito mais se fez pela «ética de libertação» por eles instituída e por tantos continuada - até pelos mais insuspeitos, vindos directamente da indústria do entretenimento (da «sociedade do espectáculo», se quisermos aludir às teorias de Guy Debord), caso de certos músicos do rock, da pop ou até da música ligeira, como Derek Bailey, que começou numa orquestra de dança. A diferença foi marcada pela emergência do tempo real, pelos processos da improvisação e pela abertura ao acaso. Está ainda por celebrar, na verdade, a contribuição dos improvisadores para que a música pudesse ser um absoluto do momento, dando a simultaneidade da composição e da execução outro significado ao termo «interpretar». Algo que a seguinte afirmação de Raymond Abellio (em «Os Olhos de Ezequiel Estão Abertos») poderia enquadrar: «Quando o pensamento e o acto se unem exactamente é que o homem atinge a plena consciência (...).»

Regendo-se pelo «aqui e agora» da invenção musical, o improvisador é o protótipo do músico nómada de outras eras agora de volta. Percorre o mundo conforme as solicitações dos produtores de concertos e festivais, e toca com outros improvisadores das mais diversas proveniências geográficas, poucas vezes conseguindo repetir «gigs» com os mesmos parceiros no seu percurso errante. A verdade é que há pouquíssimos grupos fixos na improvisação, representando estes uma forma de sedentarismo na vertigem da digressão permanente em que esta música vive. Terá sido a transnacionalidade da música improvisada que levou Derek Bailey, talvez o seu mais importante teorizador, a defini-la como uma música «não-idiomática», com a discordância de muitos improvisadores que, não obstante prezarem acima de tudo a liberdade criativa, mantêm vínculos com as tipologias musicais da sua formação ou da sua preferência. Entre tantas, a contestação de Otomo Yoshihide é bastante pertinente: «Não é possível tocar uma música absolutamente não idiomática. Um idio-

ma musical é muito semelhante a uma identidade nacional. De resto, é natural que um negro americano toque jazz ou rap: são esses os seus idiomas nacionais. Entendeu o Bailey que, como a improvisação possibilita o encontro de músicos de várias nacionalidades e com diferentes "backgrounds", daí nasceria algo que prescindiria de todos os idiomas. Errado.» Há, no entanto, o reverso da medalha, e é o mesmo Otomo que faz de advogado do diabo: «Existe um grande interesse de europeus e americanos pelas músicas experimentais do meu país, o Japão, mas não sei bem a que se deve. Não me parece que haja uma maneira específica de os japoneses fazerem música, até porque tendemos, hoje, a receber a mesma informação cultural em todo o Mundo, via televisão, via rádio, via Internet. Ouvimos todos as mesmas músicas, a arquitectura das cidades parece-se cada vez mais, as pessoas vestem-se de igual modo.»

E o que é a plena consciência exaltada por Abellio senão esse novo estado neurológico de que falava Timothy Leary, tendo em conta que a morte, se começa por ser uma «perda de individualidade», termina segundo Morin no cosmopolitismo: «O movimento para a individualidade é o movimento para a universalidade, e vice-versa.»? Com a sua escrita tão musical, também Beckett o pensou (em «L'Innomable»), com a noção de que «o universo está todo aqui, comigo». E repare-se que de uma forma desconstruída e desarticulada, remetendo sempre para o particular: «Sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, abre-se, deriva, reflui, flocos, sou todos estes flocos, a cruzar-se, a unir-se, a separar-se, onde quer que vá encontro-me, abandono-me, vou para mim, venho de mim, nunca senão eu, uma parcela de mim, recuperada, perdida, falhada, sou todas estas palavras, todos estes estranhos, esta poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem céu onde se dissipar, encontrando-se para dizer, fugindo para dizer, que eu sou-os todos, os que se unem, os que se deixam, os que se ignoram, e não outra coisa, sim, outra coisa completamente diferente, que eu sou uma coisa completamente diferente (...).»

Diferente entre iguais, Charlie Parker recusou até quando lhe foi possível a designação de jazz para a música semi-improvisada que tocava, argumentando que o bop de que foi um dos pioneiros estava à parte dessa tradição, pois não tinha continuidade de «beat». A sua paixão pela «música clássica moderna» era proverbial, bem

como o seu gosto pelo country, a «light music» (como então se chamava ao que agora designamos por «easy listening») e a canção comercial. «Kleine Kammermusik» de Paul Hindemith e o «Pássaro de Fogo» (só podia: quando morreu, o poeta Ted Joans citou Keats para negar o que constatava e o tempo veio dar-lhe razão - «Não nasceste para morrer, pássaro imortal.») de Stravinsky contavam-se entre as suas preferências, bem como Bela Bartok, Debussy, Shostakovitch e Schoenberg, mas também o Sammy Kaye de «On a Slow Boat to China» e o cantor-«cowboy» piroso Roy Rogers. Contradição? Hoje já não, como se comprova com o trabalho de um Alan Licht, para quem a livre-improvisação e a canção pop, a experimentação mais radical e a música popular, seguem a par sem conflito - em «Logopandocy», o seu manifesto na Net, autojustifica-se com o exemplo de Bob Dylan (!), dizendo que este improvisa as suas canções, de tal modo que estão sempre a mudar. Numa realidade bem diferente, Parker «resolveu» o paradoxo ao nível do desejo: se a sua música já tinha claras influências das estruturas harmónicas e complexas de Hindemith e da fórmula «pequeno grupo» de Schoenberg (em «Protee», por exemplo, para cinco instrumentos e uma actriz a ler poesia), não obstante as achar demasiado «brancas», a partir de determinada altura (1949) a sua ambição era largar tudo para tirar um curso de composição avançada na Academia de Música de Paris e iniciar uma actividade de compositor «erudito». Mas como os factos é que contam documentalmente, da sua produção para orquestra «clássica» ficaram conhecidas apenas as produções comerciais e xaroposas assinadas por Norman Grantz.

O que nos faz lembrar uma afirmação de Ortega y Gasset, a de que cada um de nós tem um projecto essencial na vida, talvez único, consagrando a sua existência a recusá-lo ou a realizá-lo, mas lutando quase sempre contra ele, num combate obscuro e desesperado. E não só a sua existência. Genet concluiu outra coisa interessantíssima: «Um artista ou outra pessoa qualquer só assume as suas verdadeiras dimensões depois de morto. Julgo que é este o sentido do verso de Mallarmé: "E em si próprio a eternidade acaba, enfim, por transformá-lo." A morte transforma tudo, as perspectivas mudam; enquanto um homem for vivo, enquanto puder inflectir o seu pensamento, enquanto estiver vivo e puder aldrabar, enquanto puder tentar dissimular a

sua verdadeira personalidade com negações ou afirmações, não se sabe muito bem aquilo que ele é. Uma vez morto, tudo se esvazia. O homem passa a estar fixo e vê-se de outra forma a sua imagem.»

E que imagem nos fica de Parker, de que modo ele sobrevive entre nós? Temos três hipóteses: ou retemos a sequência em que, num clube da 48th Street, o Royal Roost, chamava os seus músicos após os intervalos com as frases iniciais de uma qualquer partitura de Hindemith, ou ficamos na memória com aquela em que, porque lhe apetecia, começou a interpretar uma versão «corny» do sucesso popular «Route 66», com duas cantoras medíocres. Falta referir qual é a terceira? Não necessariamente, se não acharmos que temos de escolher entre as duas enunciadas. Sentimo-nos, no entanto, tentados a adivinhar o que teria, de facto, feito Charlie Parker («Gostaria de compor para cinco ou seis madeiras, uma harpa, coro e rítmica completa, qualquer coisa na veia de "Kleine Kammermusik"», disse), se não o tivessem levado uma pneumonia, como consta na sua certidão de óbito, ou um ataque de coração e uma cirrose, segundo o médico chamado pela baronesa Nica Dekoenigswarter, protectora dos músicos, em casa de quem estava na altura hospedado. Será que, assim sendo, e para parafrasear Nietzsche, poderemos «dominar o caos» que ele era (é), «obrigar o próprio caos a tornar-se forma, ou seja, a tornar-se lógico, simples, unívoco, matemática, lei», que afinal é a «grande ambição» do mundo virtual, o mais manipulativo dos mundos que o homem já pisou? Claro que sim e pela minha parte estou tentadíssimo a fazê-lo (não o estarei já a fazer?). O fantasma de Charlie Parker pode mais do que Charlie Parker.

Na verdade, Parker podia muito pouco, e isso apesar de ninguém mais conseguir tocar saxofone alto com a palheta que preferia, a duríssima Rico nº 5. Há alguns documentos que comprovam dramaticamente a sua fragilidade e a sua impotência. Na noite de Março de 1954 em que a sua filha Pree morreu de pneumonia, o músico estava a tocar na Califórnia. Estes são os telegramas que enviou ao longo da madrugada para a sua mulher Chan: Primeiro telegrama - «Minha querida, a morte da nossa filha surpreendeu-me mais do que a ti. Não trates de nada antes de eu chegar aí. Serei o primeiro a entrar na capela. Perdoa-me por não ter estado contigo no hospital. Teu marido, C. P.» Segundo telegrama - «Minha querida, por amor de

Deus aguenta-te. C. P.» Terceiro telegrama - «Chan, socorro!» Quarto telegrama - «A minha filha morreu. Eu sei. Estarei aí o mais depressa possível. O meu nome é Pássaro (Bird). É muito agradável estar aqui. As pessoas têm sido muito atenciosas comigo. Vou já para aí. Tem calma. Deixa que seja eu o primeiro a aproximar-se de ti. Sou o teu marido. Sinceramente, C. P.»

Uns meses antes, já com a menina internada no hospital, Parker escreveu a seguinte carta ao responsável maior da New York State Liquor Authority, protestando contra as imposições que lhe eram feitas para abandonar o álcool, designadamente deixar de frequentar os meios musicais, ou seja, deixar de tocar ao vivo: «O direito a dedicar-me à minha profissão foi-me retirado e a minha mulher e três crianças que estão inocentes de qualquer má conduta estão a sofrer por causa disso. A minha filha bebé está no hospital porque a sua saúde foi negligenciada devido ao facto de não termos o indispensável apoio médico. Tenho a certeza de que, quando examinar os meus registos, verificará que tenho feito sinceros esforços para me tornar um homem de família e um bom cidadão e reconsiderará a sua posição. Se achar que ainda não paguei a minha dívida para com a sociedade, deixe-me, por favor, que o faça e dê-nos, a mim e à minha família, o direito de vivermos.» É isto, compreendemos, que está por trás de «Parker's Mood», por sinal um tema de que o saxofonista não gostava. «A música é a nossa própria experiência, os nossos pensamentos, a nossa sabedoria. Se não a vivemos, não sai do nosso instrumento», insistia. E no entanto... o Parker espectral que conhecemos é uma abstracção desta vivência, um clone, uma versão em «digital output», funcional (leia-se: consumista) e limpa na medida do possível, pois trata-se de uma conversão da tecnologia analógica.

O que atraiu Charlie «Bird» Parker nos compositores «clássicos» seus contemporâneos, todos eles de proveniência europeia? A traços gerais, o inconformismo do alemão Paul Hindemith (1895-1963), naturalizado americano em 1946 («Componho exactamente como me agrada, não me interessa que as pessoas gostem ou não: para ser verdadeiro, é esse o meu princípio número 1»); o visionarismo harmónico, a especial fluência métrica, a independência relativamente a escolas e tendências do russo Igor Stravinsky (1882-1971); o «falso» atonalismo de Arnold Schoenberg (1874-1951), austríaco torna-

do americano que considerou impróprio o termo «atonal» quando aplicado à sua música dodecafónica, pois não aboliu a tonalidade, antes - como notam Dominique e Jean-Yves Bosseur - lhe esgotou «todos os recursos que o sistema tonal desprezara»; a permeabilidade às influências populares da sua Hungria natal por parte de Bela Bartok (1881-1945), cujo segundo concerto para piano era admirado pelo problemático e cada vez mais ocasional colaborador de Dizzy Gillespie. Terá sido o espírito revolucionário destes e de outros viajantes cosmopolitas da música do Séc.XX que influiu nas mudanças introduzidas por aquilo que ficou conhecido como bebop, grande parte delas herdadas depois pelo free jazz e até pela free music - não deixa de ser curioso salientar, até, a quantidade de músicos que estiveram nas fileiras do free nos anos 60 e hoje adoptaram um estilo muito próximo do bebop, de Archie Shepp a, em certos contextos, Roscoe Mitchell. Neste âmbito, torna-se curioso escutar «Free Bop», de John Stevens.

Utilização de linhas melódicas nos intervalos mais altos de um acorde, ausência de vibrato, velocidade, estruturas rítmicas e harmónicas elaboradas, tudo isto começou a caracterizar a maneira de tocar de Parker desde que, em duo com o guitarrista Buddy Fleet numa «chili house» da 7th Avenue da Big Apple, em Dezembro de 1939, ele decidiu reagir ao tédio que lhe limitava a imaginação. A sua sonoridade ácida e seca, com um fraseado desengonçado e saltos bruscos do grave ao agudo e vice-versa, polirritmias, atonalismo nas variações improvisadas, explorações harmónicas então inusitadas (sétimas maiores, décimas primeiras, décimas terceiras) tornaram-se um símbolo da nova era. A extravagância das vanguardas cultas da Europa chegava aos Estados Unidos e, enquanto no domínio da New Music era forjada uma resposta americana ao fenómeno, surgiam dos géneros menos previsíveis, porque distanciados das academias - o jazz, para começar -, novas ideias sobre a música do futuro tornado presente. O bop era identificável pelos seus «riffs» simples, irrequietos e angulares, com fundo rítmico impermanente e melodias de contornos sinuosos, para utilizar a adjectivação dos críticos da época. Ascensões vertiginosas, quedas bruscas e saltos violentos - no meio disto os solos de Charlie Parker eram pequenas frases intercaladas de silêncios, resultando numa música ziguezagueante, com reviravoltas bruscas e tempos ultra-rápidos, acentuação das partes fracas do compasso, melodia e harmonia hiper-cromáticas e grande complexidade. Inclusive, os elementos de uma formação podiam tocar em tempos diferentes, cruzando-se (ou não) nalgum ponto. «Far-out harmony», chamou-lhe Marshall Stearns. Com um jogo de contrastes «on» e «off-beat», Parker conseguia até obter dois padrões rítmicos simultâneos.

Depressa, porém, Charlie Parker ficou desiludido com a música de que foi um dos progenitores. O bop ganhou enervantes «clichés», como as nonas e quartas aumentadas (quintas diminuídas) mil vezes repetidas. Descontente com a evolução desta corrente musical, várias vezes apelou ao seu aperfeiçoamento e insurgiu-se contra os que a apresentaram como o «último grito» do jazz, tornando-a num conjunto de convenções mais. «A arte não reconhece fronteiras», argumentava, cada vez mais resolvido a fugir da armadilha em que o tinham prendido. Digo-o com todas as letras: Parker podia ter sido um Anthony Braxton «avant la lettre», se de facto tivesse ido para Paris. Assim não foi e o que «não foi», ou seja, o que «era», é aquilo que agora escutamos. Podemos, de qualquer modo, tornar real esse Parker que se anunciava como um «ser em devir». De certa maneira, fá-lo Alvin Curran na peça «Charlie's Park» (1998): com base num «loop» de 17 segundos de um solo do saxofonista, surge do nada um, depois dois, depois três e finalmente 100 saxofones, 100 Charlie Parkers que se aproximam como um tornado ao «ralenti», dele emergindo a voz de um cantor Mongol, um cantor, repare-se, de cultura xamânica, mensageiro do Além.

As manifestações apropriacionistas da actual música de arte são, em simultâneo, uma reconciliação com o passado e a sua efabulação segundo os interesses de hoje. E não se julgue que estamos perante um fenómeno exclusivo da música que recorre ao «sampling» e à fita, instrumentos da memória - nada há que o homem tenha criado ao longo da sua caminhada que não seja passível de recriação. John Oswald, um dos mais destacados porta-bandeiras da pirataria como recurso estético, vai mesmo ao ponto de dizer que os artistas não criam, «descobrem». Leia-se, a propósito, o que Italo Calvino escreveu, em «As Cidades Invisíveis», sobre uma das grandes personagens míticas da História ocidental: «(...) aquilo que ele (Marco Polo) procurava era sempre algo que estava diante de si, e mesmo que se tratasse do passado era um passado que mudava à medida que ele

avançava na sua viagem, porque o passado do viajante mudava de acordo com o itinerário realizado, digamos não o passado próximo a que cada dia que passa acrescenta um dia, mas o passado mais remoto. Chegando a qualquer nova cidade o viajante reencontra o seu passado que já não sabia que tinha: a estranheza do que já não somos ou já não possuímos espera-nos ao caminho nos lugares estranhos e não possuídos.» No caso particular das artes, o nosso José Ernesto de Sousa também segue por aí: «É preciso voltar atrás, é preciso voltar constantemente atrás (o tempo perdido) se se quer andar para a frente.»

Esta febre refundadora do que passou não é um mecanismo de sedentarização, servindo para reforçar ainda mais a generalizada tendência para a inércia. Não se trata de inventar novos arcaísmos, mas precisamente de tornar móvel o que estava estagnado em nós. Quando colocado nas mãos de um DJ do hip-hop e do drum 'n'bass ou de recicladores experimentais como Christian Marclay, Otomo Yoshihide ou Erik M, um velho disco de vinil com a «Yardbird Suite» transforma-se em algo de totalmente novo, algo de revitalizado e vibrante. Com o risco de Parker deixar, assim, de se parecer consigo próprio? Mas o que é a identidade de alguém, e neste caso em particular a identidade musical, senão algo de incompleto e em permanente construção, como Brian Eno assinalou recentemente num seu ensaio? «Esta é a coisa mais optimista em que posso pensar - que é preciso abandonar a velha e cada vez mais perigosa definição de identidade, com base na raça, na etnia, na classe ou no sangue, e começar a ver a identidade como uma multiplicidade, um movimento indistinto, experimental e adaptativo.» Há que recordar as próprias palavras do autor de «Relaxin' at Camarillo»: «O que eu tento são novas combinações sonoras, novas maneiras de dizer as coisas.»

Quantos dissabores, na verdade, isso não lhe trouxe. Logo no início da sua carreira, os músicos com quem actuava num bar, surpreendidos e desagrados com as suas técnicas e estilo, começaram um por um a largar os instrumentos até Charlie Parker, alheado de tudo, ficar a tocar sozinho. Para sua humilhação, o baterista (Phily Joe Jones, curiosamente o pai do maior revolucionário de sempre da bateria, Elvin Jones) atirou-lhe de súbito com um címbalo aos pés, despertando-o cruelmente para a realidade imediata. Cabisbaixo, Parker arrumou o saxofone e foi-se embora. Noutra circunstância, gostou tanto

da prestação de Art Tatum durante uma sessão ao vivo em que se apresentavam vários grupos que tentou tocar com ele. Ainda soprou umas notas, mas o pianista gritou-lhe, irritado: «Não, não, não!» «Bird» não teve outro remédio senão sentar-se de novo. Na sua «Arte Poética», o português António Telmo argumenta que «é através do ritmo que o homem actua sobre os outros seres como mágico dominador das energias subtis», um pouco na esteira do pensamento de Bergson, para quem o ritmo é exclusivo do homem, dele não dispondo a natureza – o que sabemos ser totalmente falso. Ora, o ritmo (ou pelo menos a pulsação, quando aquele não existe numa peça musical) é para nós uma forma de gestão do tempo, e como o tempo não existe por si só, também do espaço. Quantos anos e quanta distância foram precisos para que o choque do címbalo no chão e aquele triplo «não» ecoassem e a magia, finalmente, se consumasse...

A incredulidade sempre nos tolheu os movimentos. Veja-se o que disse um particularmente enjoado Genet em entrevista: «Homens como Cézanne e os pintores que se lhe seguiram, ou os músicos que voltaram a pôr em causa a noção tonal, penso que foram audaciosos mas não por aí além; não por aí além porque o absolutismo das noções de perspectiva na pintura, ou da escala cromática na música, em parte começava a ser carcomida pela sátira. Por gracejos. Alban Berg compôs sem se levar muito a sério, e só depois dele tudo aquilo começou a ser mais elaborado e portanto audacioso, a ter um alcance considerável; como aventura do espírito julgo, porém, que não tinha para eles a importância que lhe damos.» Uma coisa é certa: Charlie Parker foi o menos «previsto» e intencional dos «boppers». Quando os outros esquematizavam, programavam, definiam estratégias e faziam teoria, ele seguia o seu instinto. Morreu aos 34 anos parecendo que tinha 60 (foi essa idade, pelo menos, que o médico-legista lhe deu). Durante uns dias o seu corpo não foi reclamado, mas quando a notícia da sua morte começou a circular, as paredes de Nova Iorque encheram-se de «graffiti»: «Bird lives.» Pois. E a música também.

By the way...

É desconcertante, a tendência que muitos projectos de ponta da música urbana europeia têm nestes anos 90 para simular o que se

faz nos Estados Unidos da América. No sentido, até, que Baudrillard dá ao conceito de simulação, ou seja, forjando versões hiper-realistas, excessivas, dir-se-ia mesmo que «fotográficas», do que em Nova Iorque ou Los Angeles vai sendo conotado, indiferentemente, com o rock, o jazz, as músicas de dança de expressão negra e o experimentalismo «avant garde». Quando um músico ou um agrupamento da Europa o tentam, a tónica americana é tão óbvia, tão intencional, que imediatamente adivinhamos – se não tinhamos percebido antes, consultando a capa – a origem geográfica da obra em audição, pelo simples facto de que nenhum americano poderia ter composto ou tocado «assim». E se, como frequentemente acontece, são convidados músicos norte-americanos, a contribuição destes é encenada e aproveitada de tal forma que a sua espontaneidade e autenticidade autóctones, ou melhor, a sua «inocência», é a matéria-prima ideal para o «fake» pretendido.

Trata-se, de qualquer modo, de um epi-fenómeno. A Europa sempre teve um complexo de modernidade, não estranhando, aliás, que fosse no Velho Continente, e não nos Estados Unidos, no Canadá, no Japão ou em Hong Kong, que surgissem os arautos do pós-modernismo e os defensores da recuperação neo-modernista. Em conversa com David Harrington sobre estas questões, achei sintomático que o primeiro violino do Kronos Quartet, californiano de San Francisco, me dissesse não compreender por que razão os críticos europeus insistem em classificar aquele quarteto de cordas especializado na transmigração estilística como «pós-moderno». «A pós-modernidade – dizia-me – é coisa europeia. Aqui não nos preocupamos com isso. É um termo que não utilizamos.» O busílis é apontado pelo francês Jean Baudrillard de forma particularmente lúcida, quando, em «Amérique», argumenta: «A América é a versão original da modernidade; nós somos a versão dobrada ou com legendas.»

O que nos falta, a nós europeus, é a vertigem de viver em perpétua actualidade, o que parece distintivo dos norte-americanos. Daí que nos imaginemos – ou, no caso, imaginam os criadores que venho referindo – na pele de uma personagem mais americana e média do que o chamado «americano médio». Inclusive ao assumir uma propensão própria do mundo americano e levá-la ao extremo do absurdo: a obesidade. Salientou Baudrillard que o obeso, ao considerar

a sua dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de realizar a plenitude e atingir a satisfação, come «não importa o quê», conjurando «o abundante pelo superabundante». As novas músicas «obesas» da Europa americanizada não juntam nem cruzam, diferentemente das de nacionalidade «yankee». Não são músicas «de fusão» nem agem pela obliquidade dos seus elementos, ao contrário do que se ouve, por exemplo, na cena «downtown» nova-iorquina. Antes amalgamam os seus referentes, sobrepõem-nos camada sobre camada, e depois confundem os pontos de união, compactando e prensando os vários componentes numa massa informe. As músicas obesas são vorazes, centrífugas. Não é, pois, acidental que um destes «espécimes» se chame Die Vogel Europas, o grupo do austríaco Helmut Neugebauer. O pássaro («vogel») Europa simboliza a transitoriedade «automóvel» que a América oferece aos seus utópicos europeus: o «único prazer profundo» que é circular, sair, não ir a lado algum estando, porém, em todas as latitudes.

«Short Stories», um dos mais conhecidos trabalhos dessa formação, é o exemplo típico da interpretação europeísta da América Real e do Sonho Americano. Os contos referidos no título constituem um género literário quase especificamente americano, dadas as suas simplicidade estrutural e funcionalidade narrativa. Fazer-lhe referência num objecto musical, adoptando de certo modo as suas fórmulas, é admitir que um procedimento parcial é, já, a amostra de uma característica tendencialmente global na cultura dos Estados Unidos. O disco em causa tem a colaboração de Elliott Sharp, um desses músicos norte-americanos que compatibilizam a electricidade com a improvisação, a música popular com o experimentalismo e a erudição com os sons de rua, tocando uma música de fronteira indiferente aos controlos policiais. As guitarras (com distorção e «feedback», geralmente) e os baixos (tocados à maneira «funky») tomam a primazia dos acontecimentos, como não podia deixar de ser numa música em que o urbanismo e a urbanidade (a mundanidade) estão na base dos propósitos existentes. Os saxofones e as flautas de Neugebauer planam por cima, recordam melodias leste-europeias e vestem-nas ou jogam-nas com os cosmopolitismos desenraizados e abstractos das metrópoles estado-unidenses. A batida é binária, o mais das vezes, o «noise» acrescentado segue os preceitos cageanos, bem como a in-

corporação de vozes captadas na rádio e na televisão (o que há de mais americano do que a verborreia de um pastor fanático convidando os não-crentes à oração?). Rock e John Cage, pois...

Os britânicos Slant, entre tantos outros exemplos, não perdem tempo, sequer, em fazer a ponte. Acompanhados por um quarteto de «special guests» em que se destaca Max Eastley, figura de relevo na «vanguarda» europeia, o seu álbum homónimo é um misto de acid-house/rap com canção jazz, livre-improvisação, art-rock e, mais uma vez, o noise futurista (italiano) a que alguns compositores americanos, a começar por Cage (ainda e sempre) deram novo impulso. O «sampling» e a manipulação de gira-discos foram aprimorados, como é sabido, nesse Bravo Mundo Novo em que as tecnologias de reprodução ganharam competência criativa. Bob Ostertag e Christian Marclay têm em Sianed Jones e Philip Jeck dois dos seus seguidores europeus. Tudo acontece, musicalmente, sobre uma «cama» de ruído criada pelo picar da agulha no vinil: curiosa, pelo menos, esta alusão digital à arqueologia do disco. O CD em questão é totalmente imprevisível, os ritmos de dança e a atonalidade sucedem-se com o maior dos pragmatismos, conciliando banalidade e inovação. A música dos Slant, como os labirintos urbanos em que vivemos, não tem centro, é excêntrica, e não podemos prendê-la a um único domínio. E, no entanto, tudo é nela reconhecível, evidente, esperado. Os estilos, os géneros, as linguagens plasticinizadas nunca surgem naturais: esta é a arte da citação como material de base, falsa e deliciosamente armadilhada, mentirosa e perversa. «Slant» escuta-se como uma colecção de polaróides sonoros.

E se «C.O.D. Performance», do duo Present (o fantasma da contemporaneidade, mais uma vez), formado pelos belgas Roger e Reginald Trigaux, pai e filho, se espraia por atmosferas aparentemente estáveis, as guitarras e a electrónica aglutinam nas suas névoas harmónicas, ou nas malhas dedilhadas em contratom, toda a carga da ocidentalidade musical. Uma ocidentalidade padronizada na América, claro. Os dois guitarristas manipulam a capacidade de reconhecimento do ouvinte. Quando, ao longo da improvisação, descobrimos as alusões a um Bill Frisell, já é uma acidez muito próxima de Henry Kaiser ou de Jerry Garcia (Grateful Dead) que eles chamam à vez. Sucedem-se as reminiscências: Sonic Youth, Marc Ribot, Glenn Branca, Robert Fripp. No final, os Trigaux fazem mesmo transcrições de Jimi Hendrix e dos Beatles, recontextualizadas e deturpadas. Em determinadas passagens, encontramos influências do minimalismo, noutras dos vocalismos pop, e ainda «extended techniques» e atitudes de pesquisa oriundas de famílias musicais bem diferentes. Se a música dos EUA peca, em grande parte dos casos, pela superficialidade (John Zorn e os seus muitos projectos...), os mimetismos europeus são reconhecíveis, estranhamente, pela complexidade e riqueza esquizóide dos seus conteúdos.

Assim também o entretanto extinto projecto do belga Peter Vermeersch, compositor de cena e membro fundador dos Maximalist!, que deu pelo nome de X-Legged Sally. Dificilmente esperaríamos que uma personalidade conotada com a Nova Música de matriz erudita, ainda por cima tão obviamente europeia, manifestasse tal gosto pelas pulsações do rock e o vocabulário do jazz. Também não poderíamos imaginar que um «melting pot» em que cabem o rhythm & blues, o funk, o velho swing das orquestras de dança, o hardcore, o free, as ambiências dos filmes negros de série B, as melodias de cabaré e Frank Zappa, muito Frank Zappa, pudesse ser congeminado de forma tão organizada e «limpa». Estranhou que alguém com o percurso deste clarinetista tocasse uma música de extracção popular sem quaisquer tiques «arty», e que o fizesse com o rigor composicional e de direcção que reconhecemos como mais próprio da chamada «música séria». E lá está: o produtor que melhor compreendeu os seus objectivos foi o americano Bill Laswell, que levou a bom porto a sua incumbência: americanizar o mais possível... Música essencialmente escrita, contando com o virtuosismo interpretativo dos elementos do grupo, os exactíssimos arranjos para o seu grandiloquente naipe de sopros e a incansável secção rítmica, a que ouvimos em «Slow-Up» e «Killed By Charity» enraíza-se profundamente na realidade afro-americana, mas, ao mesmo tempo, dá-nos uma indefenível sensação de estranheza.

Repare-se também em «Friends», disco do holandês Martien Groenveld Trio. Os amigos americanos indicados pelo título (as referências, sempre as referências, no caso a Wim Wenders, o mais americano dos cineastas europeus) são Greg Moore (hoje residente no Alentejo e colaborador habitual de músicos portugueses como Nuno

Rebelo e Américo Rodrigues) e Jim Fulkerson, ambos trombonistas. É a festa, ou pelo menos uma sua encenação: free jazz, folk/country das montanhas dos Estados Unidos, Harry Partch, New Orleans, Cage e AMM, música concreta, desenhos animados, blues, música de crianças e para terapia psiquiátrica, ritualismos xamânicos, alusões ao Brasil, ao Japão e aos índios da América pré-colonial, em suma, o delírio. Tudo cabe neste álbum de Groenveld, tudo está a menos, ainda que transborde, que seja demasiado. Talvez porque as texturas são trabalhadas ao pormenor, por dentro, e os timbres, os sons parasitas, as notas que se conjugam são «pequeninos», perdendo-se no rendilhado geral da música. Os trombones, a tuba, o clarinete, o banjo, o contrabaixo, a percussão e demais instrumentos inventados e construídos pelo líder do grupo dão ao CD uma dimensão orquestral, mas é uma cidade anã que constroem. O obeso sente-se fraco, vazio, e é por isso que come. O obeso vê, no espelho, um anoréxico à beira da morte por falta de alimento. A «explosão» que se adivinha anunciam-na os Slawterhaus, projecto alemão do «cidadão do Mundo» Jon Rose, australiano nascido em Londres residente em Amesterdão, depois de muitos anos a viver em Berlim. Repare-se no jogo de palavras do nome deste grupo de terroristas sonoros, correspondente ao inglês «slaughter house», «casa do morticínio»: música com propósito, apocalíptica, a que o violinista apresenta em «Live» com três improvisadores da ex-Alemanha do Leste articula uma meticulosidade textural algo semelhante à de Martien Groenveld com a violência rítmica, quase punk, da bateria de Peter Hollinger e a frieza, impetuosa mas distante, dos sintetizadores tocados pelo próprio Rose ou do seu violino processado até à saturação.

Baudrillard: «A beleza das demolições modernas. É um espectáculo inverso ao do lançamento de foguetes. O edifício de 20 andares desliza inteiro na vertical em direcção ao centro da Terra. Desmorona-se erecto como um manequim, sem perder a sua compostura vertical, como se descesse num alçapão e a sua própria superfície no solo absorvesse os escombros. Eis uma arte maravilhosa da modernidade, que iguala a dos fogos de artifício da nossa infância.»

P.S.: Não deixa de ser divertido saber que a crítica norte-americana arrasou o «Amérique» de Jean Baudrillard, acusando-o de só dizer disparates sobre o seu país. Sabem lá os americanos o que nos vai na alma...

0

SKETCHES OF SPAIN

PROGRAM

Em «L'Escalier des Aveugles», o compositor concreto Luc Ferrari declara a sua paixão pela natural musicalidade da língua castelhana. Cada situação ou cada história que se ouve nesta obra é construída em redor de um local determinado, escolhido por uma mulher de nacionalidade espanhola, de modo que cada cenário tem a sua própria actriz, a um tempo guia, comentadora e intérprete. Como assinala o autor, ela é ainda o elemento activo que liga o lugar ao realizador, ele próprio, assim designado porque se trata aqui de cinema para os ouvidos, narrativo e imagético, ainda que feito de imagens sonoras. Intencionalmente ou não - e suspeito bem que não, o que torna esta peça ainda mais especial -, Ferrari conseguiu reter a personalidade integral de uma língua e de uma cultura que lhe eram estranhas, captando tudo aquilo que as marca mais profundamente e reproduzindo tal carga num objecto acusmático que ultrapassa essa essencialidade tão indefinida, mas que se pressente à flor da pele, sem jamais a corromper. Raras vezes isto acontece.

Verificou-se algo de semelhante na área do jazz, quando Miles Davis e Gil Evans gravaram uma das maiores obras-primas do Séc. XX, «Sketches of Spain». A própria história da música afro-americana se encarrega de tornar o seu feito mais extraordinário: sempre se comentou que o jazz é o encontro no Novo Mundo dos ritmos africanos, levados pelos escravos, com a música europeia, mas só muito recentemente se tornou mais clara a influência hispânica nesta miscigenação. Jelly Roll Morton, que se considerava a si próprio como o «inventor» do jazz, chamou a atenção para a presença de espanhóis em Nova Orleães, o berço desta tipologia musical que está na matriz das músicas urbanas da actualidade: «Tinhamos franceses, tinhamos espanhóis, tinhamos índios do Oeste, (...) todos misturados numa base igual.» O seu biógrafo, Alan Lomax, corrobora esta ideia: «A tolerante Nova Orleães absorveu lentamente, ao longo dos séculos, influências musicais ibéricas, africanas, cubanas, parisienses, martinicanas e americanas. Todos estes sabores podem ser encontrados no jazz, pois este é uma espécie de miscelânea musical.» Lê-se ainda em «The Story of Jazz», de Marshall Stearns: «Muito dependia, é claro, de o escravo ser vendido para uma colónia britânica-protestante ou latina-

católica. Em primeiro lugar, a música das colónias latinas, e especialmente as espanholas, tinham maior vida rítmica. Talvez devido à conquista moura de Espanha na Idade Média (...), a música espanhola empregava elementos de improvisação e ritmos complexos. Um exemplo que sobrevive até aos nossos dias é o flamenco (compare-se também com o fado de Portugal). As numerosas festividades religiosas das colónias latinas davam aos escravos muitas oportunidades de ouvir esta música.»

As alusões a Espanha na verificação dos elementos que conduziram à génese do jazz não ficam por aqui. Num número recente da revista «Down Beat», o crítico Paul de Barros, ele próprio de origem latina, afirma que «Sketches of Spain» é um modelo das «intersecções de géneros que criam alguma coisa de novo». No caso, o quê? «Gil Evans encontrou um gancho entre os blues ciganos (flamenco) e os blues americanos. Oiçam o címbalo de jazz e as castanholas de Espanha em "Solea". Isto é duende.» Na sua autobiografia, Miles Davis recorda que essa obra nasceu da audição do «Concierto de Aranjuez» de Joaquin Rodrigo. O trompetista ofereceu um exemplar do disco a Evans e disse-lhe que gostaria de fazer algo de semelhante no âmbito do jazz. A música índia do Peru, sob cuja influência surgiu o tema «The Pan Piper», e o conhecimento de uma marcha sevilhana realizada durante a Semana Santa, que resultou em «Saeta», fizeram o resto. Referiu Miles a propósito as esclarecedoras linhas que se seguem, ainda que deformadas por alguma ignorância histórica e muita ingenuidade musicológica, designadamente quanto à proveniência do flamenco e da etnia cigana, que partiu da Índia, passou pelo Egipto e concentrou-se, sobretudo, na Península Ibérica e no Leste europeu: «Os mouros negros estiveram em Espanha, pois os africanos conquistaram-na há muito tempo. Na Andaluzia há uma grande influência africana na música, na arquitectura e na cultura em geral, para além de muito sangue negro na população. Assim, há algo de africano e negro no "feeling" da música espanhola, nas gaitas de foles, nos trompetes e nos tambores.» O também autor de «Bitches Brew» admitiu mesmo a sua dificuldade em se adaptar «àquelas escalas árabes e negro-africanas» que se «dobram e torcem e serpenteiam e movem-se por todo o lado». A ironia de tudo isto, porém, é que Joaquin Rodrigo não gostou da leitura do seu «Concierto» feita em «Sketches of Spain».

Apesar do carácter único da música espanhola, de que nos apercebemos logo nas partituras medievais e barrocas, agora cuidadosamente recuperadas por grandes músicos como Jordi Savall, o estranho é que não se fale mais da produção musical dos nossos vizinhos. O que aí vai sucedendo tem um atractivo tal que alguns músicos internacionais optaram por viver em Espanha, como são os casos do dinamarquês Jakob Draminsky-Hojmark, dos japoneses Koji Asano e Hiroshi Kobayashi ou do americano Wade Matthews. De resto, a cena experimental espanhola tem uma vitalidade e uma personalidade que mereceriam melhor atenção além-fronteiras. Fátima Miranda em Madrid e Victor Nubla em Barcelona são, cada um à sua maneira, dois casos muito sérios de internacionalização do que aí se passa neste momento. Ficam os seus testemunhos, «sketches» de uma Espanha mais presente na música do nosso tempo do que poderíamos supor...

SHUFFLE

Fátima Miranda

 # Digestão - Levanto-me todos os dias e vivo criando e crio vivendo, com os meus rasgos e as minhas misérias. Se é verdade que o que faço, fundamentalmente, é música, creio que o meu trabalho vai mais além. É o trabalho de um criador, como o de um pintor, de um bailarino, de um arquitecto podem ser mais do que pintura, dança ou arquitectura. A minha obra está mais ligada ao registo de um processo de crescimento pessoal e artístico do que a um estilo musical concreto. A minha obra é a minha vida. Creio que é uma questão de atitude, e esta foi, é e será sempre de vanguarda. Os materiais com que se faz a música são importantes, mas mais importante é saber quem e como se cria com esses materiais. Diria que o material sou eu, não as tradições vocais do planeta que utilizo. O ser humano é um armazém de experiências, de tipo auditivo, visual, emocional, etc. A forma como uma dada criação surge deriva da resolução que se dá a essas experiências. O resultado depende mais da atitude do que do material. A atitude documental não me interessa. Seria uma atitude «kitsch», de cartão postal. Não me interessa copiar, reproduzir ou fazer um catálogo de técnicas vocais. É, sim, a digestão de tudo isso

que me motiva. Vou aos antepassados para tentar recuperar as nossas raízes sonoras. Creio que todo o criador e até todo o ser humano tem a obrigação de reaprender aquilo de que foi despojado, assim se permitindo como que um segundo nascimento.

A presente crise da oralidade teve origem no surgimento da escrita e no desenvolvimento da Imprensa e o que eu procuro fazer com o meu canto é contribuir para que essa crise diminua ou seja resolvida. Para mim, estudar o canto bifónico da Mongólia ou o dhrupad da Índia não tem intuitos reprodutivos. Não me interessa fazer o que os mongóis ou os indianos fazem, oiço-os como uma forma de nutrição do ouvido e das minhas ideias, para as colocar ao serviço de uma linguagem distinta, para transgredir e transcender. O importante é convidar à reflexão, induzir a capacidade de percepção do público, despertar emoções e não necessariamente apenas as agradáveis, as desagradáveis também, assim como emoções desconhecidas, inéditas. Não quero entreter. Voltar às nossas raízes é algo de revolucionário em si mesmo, quando há uma atitude honesta de filtrar e transformar.

 # Recursos - Posso mencionar toda uma lista de recursos presentes no meu canto, como o yodel do Tirol, o canto dos pigmeus centro-africanos, os irrintxis do País Basco ou os aturuxos da Galiza, os yuyus islâmicos, as litanias, os jaleos do flamenco, os mantras, as melopeias dionisíacas, os fonemas ininteligíveis do alap no canto dhrupad, as sílabas vazias da ópera chinesa, os tchac-tchac que acompanham a dança dos mortos no Bali, uma infinidade de gritos, fonemas e onomatopeias que, nem por serem abstractos, perderam a sua musicalidade, a sua eficácia e o seu poder para desinibir, a sua função orgânica, libertadora e emocional para apoiar ritos, divertimentos, tarefas quotidianas. É fundamental recuperarmos esse mundo perdido e colocá-lo ao serviço de uma linguagem de vanguarda, termo que não tem de significar algo de estranho, hermético e elitista. Creio que o criador cumpre uma função catártica, canalizando sensações e induzindo o pensamento. Não me interessa tranquilizar. É importante incentivar as capacidades perceptíveis do corpo, e não apenas com dados de um só tipo.

Sacralizou-se o conceito de bel canto e de ópera, que na verdade não é mais do que uma convenção como outra qualquer que pertence a um momento preciso da história. Julgo que procurar desmistificá-lo é uma atitude, já por si, inovadora. É isso que faz com que a minha música seja entendida como «nova». Independentemente de cada uma utilizar o seu próprio alfabeto, todas as músicas novas têm isso de comum: desmistificam os dogmas existentes. Quando falo em transcender linguagens, em transgredir, quando digo que o belo não é um valor em si mesmo e que é preciso transformar realidades e mudar os códigos de comunicação, colocando em evidência as suas contradições, é evidente que estou a posicionar-me do lado da experimentação. Isto não quer dizer que na minha obra não haja beleza. Há momentos que me parecem belíssimos, mas trata-se de uma beleza agridoce. Posso ir do maior refinamento vocal e do virtuosismo a situações quase loucas, ainda que com uma certa coerência. Para mim isto é vanguarda na medida em que está carregado de vida. E como o meu instrumento é a voz, isso ainda é mais óbvio. A voz é um desafio à memória. Todo o ser humano tem uma memória inconsciente dos sons e das músicas que ouviu e, além disso, relaciona-os com situações emocionais precisas. Não tenho nada contra a «inteligibilidade», mas a verdade é que, desde tempos remotos, algo existe na música em termos de sentido que vai mais longe do que a nossa razão pode ir. A poesia sonora pós-Dada recuperou essa dimensão e é por aí que uma boa parte do meu trabalho segue.

 # Caligrafia - Será útil falar do abandono e da entrega inerentes à criação de música a partir da voz. Quando há abandono, há necessariamente autenticidade. Ao abandonar-me como o faço, sobretudo no palco, há autenticidade na medida em que acontece algo de novo. O domínio de todas as técnicas vocais que utilizo procede de um trabalho exaustivo, a começar pelo estudo de mim mesma e do meu corpo, única condição para que as coisas se transformem. É preciso ser muito corajoso para alguém se abandonar à voz e fazer música apenas com a voz e com o corpo. Esta coragem não tem qualquer mérito especial, bem entendido, é uma opção, uma vocação que ou se assume ou não se assume, mas não deixa de ser verdade que o cantor se expõe e como que se despe diante do público. Devo salientar que

não utilizo apenas técnicas vocais de outras culturas. As minhas técnicas são as mais diversas e em muitos casos nada têm de comum entre si. Assim, tenho de as compatibilizar. O bel canto, em que a voz é como uma máscara, com determinados tipos de colocação da garganta como o flamenco ou o bansuri. Junto-lhes técnicas inventadas por mim, o que pressupõe que o meu processo criativo é tremendamente lento e meticuloso, caracterizando-se pela investigação. Procuro colocar em evidência as emoções e o corpo e para tal acredito no treino. Uma música é o produto de uma forma de viver, de escutar e de nos relacionarmos com a criação. Trabalhar com a voz é trabalhar-me a mim própria e isso passa pela formação de uma linguagem. Na escola ensinam-nos que «m» e «a» dão «ma» e põem-nos a fazer exercícios intermináveis de caligrafia. Pois as minhas técnicas vocais são como a caligrafia. Não estudei para ser cantora, pelo menos inicialmente: encontrei-me com a voz. Primeiro foi o contacto com uma série de recursos vocais que saíam da minha garganta e que nunca tinha escutado. Estudei-os, procurando registar os procedimentos físicos com que os produzia de modo a poder repeti-los, a poder dispor do meu instrumento livremente. Quero dominar a voz como desejo e não consoante ela me surge naquele instante. Tento conhecer bem a minha garganta e criar a partir desse conhecimento. Caligrafia, caligrafia e mais caligrafia. O pequeno estudante que vai juntando letras e palavras chega ao momento em que já sabe escrever e vai enriquecendo a sua linguagem. Foi o que eu fiz. Quando já sabemos «amassar» a linguagem, transcendemos a caligrafia e a escrita para chegar à poesia. A partir da pesquisa, da repetição, do treino, da busca, das contradições, do jogo, consegui equacionar tudo aquilo que provinha do interior mais profundo de mim, fosse belo ou escatológico, angélico ou animal. Só assim me foi possível colocar o meu aparelho fonador ao serviço de uma ética e de uma estética que têm um porquê e um para quê.

 # Compromisso - Interessei-me pelo dadaísmo, pelo construtivismo russo e prossegui até ao ponto em que hoje estou. A minha música é o resultado de um compromisso comigo própria, com a vida e com a arte. Estas estão interligadas, e tanto assim que a obra de arte que não reflecte a vida do seu criador não é arte, mas uma

amostra de virtuosismo, sem a possibilidade de melhorar ou transformar a realidade. E afinal, é essa a missão do artista. Em Espanha, diz-se que se cria com o que se come. Estou convencida de que aquilo que eu canto e como canto está nutrido dos meus estudos de história de arte, dos meus livros sobre urbanismo e arquitectura, da minha experiência como directora da fonoteca da Universidade Complutense de Madrid, das minhas viagens pela Extremadura, pela China, pela Tunísia, do meu sentido de diversão e aventura, dos meus erros. Tudo isto e muito mais, que pertence à nossa memória ancestral e faz parte do nosso inconsciente. O que resulta é tanto o criador como a obra de arte. Por isso é que eu digo que a voz é um desafio à memória. A voz têmo-la no corpo. Escreveu Oscar Wilde que a música nos coloca perante um passado de que desconhecíamos a existência. No caso da música vocal esta afirmação ainda tem maior pertinência.

Além disso, fui verificando que tudo tem a ver com tudo, por afirmação ou por negação. Devo a abordagem meticulosa das técnicas vocais à minha faceta de investigadora, de bibliotecária. O meu rigor a trabalhar a voz vem do rigor intelectual que eu já tinha como estudiosa da arquitectura. Quando tenho uma ideia, levo-a até aos seus limites. Chego à conclusão que, na altura em que escrevia sobre urbanismo e arquitectura, isso já era uma maneira de cantar. Agora que canto, construo espaços e transformo formas e linguagens como o fazem um arquitecto, um pintor ou um escultor. Improviso, mas fundamentalmente no processo. Surgem-me ideias musicais em qualquer situação: num táxi, na cozinha ou a ver televisão. Depois repito, a ideia cresce, enriquece-se, volto atrás, vou mais adiante e essa ideia converte-se em algo que, originalmente, foi improvisado mas acaba por ter uma estrutura e uma forma. Evito que a compulsão do canto me arraste para determinadas situações. Há muitas passagens improvisadas na minha música, mas a sua estrutura é totalmente prevista ou mesmo composta.

Quando se vai para o palco - que é o culminar do processo de criação - há algo de particular, próprio e exclusivo naquele momento e naquele lugar. Um concerto nunca é igual a outro, depende sempre de imensos elementos, atmosféricos, psicológicos, físicos, espaciais. Há muito de ritual no que se passa num palco. Quando tenho um espectáculo, tento isolar-me, concentrar-me e falar o menos possível.

Procuro fazer o «sound-check» um dia antes, reservo-me para o público, protejo o instante em que me apresento na sala. Quero dar o melhor de mim. E isso tem consequências: estabelece-se uma relação de troca com a assistência: eu dou e o público dá-me a mim, eu torno a dar e torno a receber; é como uma relação amorosa. A reacção do público transforma o que eu faço. A estrutura é a mesma, a nota inicial também, mas algo acontece entretanto. A situação assemelha-se muito com o que nos ensina a filosofia do teatro noh. Há que esquecer a obra e é nesse momento de esquecimento que nos entregamos, só assim se proporcionando uma autêntica relação «performer»-audiência. O meu trabalho é lento e difícil, mas a verdade é que, na sociedade em que vivemos, já não se trabalha assim. Não nos é permitido trabalhar sobre a qualidade, mas sobre a velocidade e a variedade. Eu não sei funcionar dessa maneira, nem quero.

 # Controlo - Entre as minhas peças há melodias perfeitamente reconhecíveis e outras que são abstractas. Algumas cobrem um registo de quatro oitavas, com técnicas vocais que não têm precedentes na história e se parecem mais com o som de uma sirene e de uma baleia ou se aproximam do ultrasom. Ora, tal variedade de situações faz com que as minhas partituras também variem muito: umas serão convencionais, outras não. Umas são escritas em papel pautado, com claves, notações e ritmos, outras são integralmente textuais, com referências de notação, talvez, em momentos determinados, e tenho ainda composições totalmente gráficas. Há timbres, texturas e intensidades que não é possível descrever com a escrita tradicional. Teria de introduzir tantos parâmetros que não vale a pena. Faço-o com grafismos que me permitem definir as dinâmicas com bastante exactidão, bem como os glissandos, as vozes desgarradas e todo o tipo de contrastes. Estou de acordo com a afirmação que diz que não há nada na vida, nem o mais mesquinho e trivial, que não possa ser enobrecido. É essa capacidade que podemos optimizar. Aprendi a escutar os microtons e os harmónicos, a fazer pianíssimos e glissandos muito lentos. A partir do momento em que se «controla» com o ouvido, controla-se com a voz. Chegar a esse nível é muito positivo, porque pode levar-nos a valorizar algo que parece ser muito simples. E não são só as escutas que têm essa tradução, também os livros que lemos,

as exposições de arte a que vamos, as conversas e as experiências que temos. A minha música é a assimilação destas vivências.

Há algo de que não se fala muito: o canto nasce de uma necessidade de comunicação e não ao serviço de uma estética. É necessário e funcional. E por isso mesmo, acredito que não existem fronteiras entre a fala, o canto, a poesia, a improvisação, a interpretação, a composição. O mecanismo da fonação é extremamente complexo. São dezenas e dezenas os músculos e partes do corpo postos em funcionamento quando cantamos; o nariz, os ouvidos, a cavidade óssea da cara, o maxilar inferior, a língua, os abdominais, os brônquios, as cordas vocais, os pulmões, etc., etc. Para dominar este mecanismo ao serviço do canto é preciso treinar o nosso corpo órgão a órgão, membro a membro, até termos dele um conhecimento subjectivo. A voz está dentro de nós: para podermos cantar, temos de reconhecer o nosso mecanismo vocal, pois há que accioná-lo para obtermos uma determinada frase sonora e tímbrica. Só assim conseguimos os vários registos necessários: o dramático, o irónico, o trágico, o espiritual, o divertido, o sensual. A bruxa e a menina. Tudo o que temos cá dentro. E é preciso saber construir e polir tal frase, sob o risco de amontoarmos quilos de técnica vocal sem sentido. A natureza, ou a mãe que me trouxe ao mundo, deu-me sentido de humor e qualidades de provocação, o que faz com que a minha música seja desprovida de rigidez, de intenção e de exibicionismo.

É muito espanhol, muito latino talvez, o expressionismo dramático, humorístico e subversivo do meu canto, na sua sinceridade e energia, no chamar as coisas pelos seus nomes que é distintivo da Castela profunda, na frontalidade, no desafio, na cumplicidade que ocorrem na praça de touros entre o toureiro e o público e que eu procuro reproduzir nos meus espectáculos. O virtuosismo pelo virtuosismo não me interessa. Só quando colocado ao serviço de uma causa pode ter justificação. O terrestre e o sublime, o árido e o suave, a contenção e a expressão, o melismático e o rítmico, o lento e o crispado: julgo que a minha obra se caracteriza por estes contrastes, jogados de forma lúdica, irónica e subtil.

 # História - Comecei a cantar com o grupo de improvisação musical Taller de Musica Mundana, a convite de Llorenç Barber. Ele

queria que só fizessem parte dele pessoas ligadas às artes e não músicos, de modo a terem uma atitude transgressora e inventiva, que não dependesse da partitura. Pareceu-me que a proposta era coerente com a minha própria atitude teórica enquanto historiadora de arte. Como me interessava pela «performance», pela «action-art», pela vídeo-arte, pelo minimalismo, pela música repetitiva, pensei: e porque não? Todos os membros do colectivo tocavam instrumentos não convencionais: caçarolas, cornos, búzios, água, pássaros, plástico, papel, cartão. As minhas primeiras emissões vocais constituíram uma grande surpresa para mim. Os ouvidos abriram-se-me e o zumbido dos mosquitos, o choro das crianças, o motor dos autocarros e o burburinho das estações de comboios tornaram-se tão motivadores como um fragmento de Mozart ou uma passagem de canto gregoriano: tudo isto passou a formar um universo sonoro de que comecei a estar mais e mais consciente e aceitei como parte da minha bagagem de informação e cultura. Tive então medo de estropiar o meu aparelho fonador com aquele tipo de vibrações e frequências e quis ir mais longe.

Entre 1984 e 88 estudei com professores de canto clássico e aprendi técnicas tradicionais do Japão com Yumi Nara. Depois, descobri o canto bifónico com Tran Quang Hai e a música da Índia com a família Dagar, que prossegue uma tradição vocal já com 19 gerações. Durante esse tempo tirei alguns pequenos cursos de canto, uns atrás dos outros. Fiquei «cheia». Estive na Índia algum tempo e quando voltei tinha de vomitar, tinha de criar alguma coisa, de libertar aquilo que juntara durante esse tempo sob o risco de ter uma congestão. Foi quando surgiu o meu primeiro disco, «Las Voces de la Voz». Llorenç Barber foi o «turning point», como dizem os ingleses, da minha vida. Posso considerá-lo o meu mestre, não só pelo que me ensinou mas também por ter permitido que eu pudesse dedicar-me à arte dos sons. Foi ele que suscitou a minha atenção aos sons do mundo e de mim mesma. Animou-me e impulsionou-me para que tirasse de mim o melhor. Fez com que eu quisesse criar. No início ainda sem qualquer pretensão de fazer obra, mas, como noutros aspectos da minha vida, meti-me a fundo nessa tarefa. Graças a ele, descobri uma capacidade desconhecida. Depois, fundou-se o Flatus Vocis Trio, dedicado à poesia fonética. A experiência ao nível da improvisação, do estudo, do sentido de humor, da transgressão dos códigos de comunicação e de linguagem proporcionada por esse grupo foi um aperitivo fundamental para que eu pudesse dar o passo seguinte: o meu trabalho a solo.

Continuo a fazer concertos com o Taller de Musica Mundana e com o Flatus Vocis Trio, mas agora bastante menos porque somos todos solistas e temos actividades individuais. A minha carreira tem sido muito intensa e rápida, mas julgo que isso se deve ao facto de a ter iniciado há pouquíssimo tempo. O meu primeiro solo é de 1991. Convenhamos que não é habitual começar tão tarde na vida de um criador e ao mesmo tempo de forma tão madura e sólida. É uma carreira com pouca história e daí que não tenha produzido mais. Por outro lado, a minha obra tem uma dimensão gestual, física e cénica que me dá bastante que fazer. A roupa, a luz, as projecções vídeo ou de dispositivos têm nos meus concertos quase tanto peso como a música.

Victor Nubla

 # Punk - Os Macromassa formaram-se em 1976, o ano do punk. Importa, no entanto, salientar que a estética punk demorou ainda algum tempo a chegar a Espanha. Assim, se os Macromassa reuniam uma boa quantidade de elementos característicos do punk (liberdade, provocação, revisão de toda a música anterior, tocar instrumentos sem saber como, violência sonora, etc.), nunca foram assimiláveis aos seus aspectos folclóricos, ainda que tivessem muita coisa em comum com outros grupos aparecidos no final da década de 70: anonimato dos seus membros graças ao uso de pseudónimos, estética da obscuridade, utilização do ruído, auto-edição dos discos... Creio que naqueles anos houve um movimento geracional muito forte contra determinadas particularidades culturais e políticas das nossas sociedades, uma espécie de contracultura urbana e autogestionária na qual é de incluir, sem dúvida, os Macromassa, como poderemos incluir também os Throbbing Gristle e muitos outros. Tinhamos então 20 anos de idade e faltavam praticamente 10 para que os jovens espanhóis começassem a espetar alfinetes de ama, vestir casacos de cabedal, usar cristas coloridas e escrever a letra A dentro de um círculo. Em 1976, já tinhamos militado no anarquismo, juntamente com outros grupos

barceloneses como Perucho ou La Propriedad es un Robo. Se geracionalmente os Macromassa podiam ser considerados punk, pelo conteúdo da nossa música, pelo nosso interesse para com a electrónica e o ruído, direi que éramos mais um grupo industrial ou pré-industrial. O rock interessava-nos sobretudo para o virarmos do avesso e o nosso objectivo era terminar com a «música laietana», o jazz-rock que se fazia em Barcelona.

Aconteceu algo de muito importante nas últimas décadas: uma transferência da experimentação do território culto para o popular. Deveu-se tal, entre outros motivos, ao facto de a tecnologia para uso musical se ter tornado electrodoméstica, por assim dizer. A minha formação provém da música popular e nunca me considei «vanguardista». Na verdade, deixei sempre bem claro que, para mim, esse termo não tem sentido neste final de século. O fluxo de informação, o cada vez mais fácil acesso à tecnologia e a evolução das músicas populares «vivas» põem ao alcance de qualquer um elementos expressivos inéditos e uma grande capacidade para os combinar. Por outro lado, a ruptura dos músicos provenientes da música popular com as ortodoxias do rock e do jazz é muito frequente. Os transgressores dessas duas famílias contribuem para criar um espaço comum que não pertence nem à música erudita nem à música popular, o que passa pelo desmantelamento consciente de estruturas insatisfatórias que lhes limitavam a liberdade. Mais tarde ou mais cedo, isso acaba por afectar as respectivas indústrias. Assisti ontem a um concerto em Barcelona que começou com peças concretas de Pierre Schaeffer e continuou com uma actuação dos Whitehouse. O público era muito variado, mas ninguém saiu da sala. Hoje em dia, um músico erudito pode improvisar com outros originários do jazz e do rock ou com DJ, e um músico popular vê-se libertado da condição de instrumentista num grupo pelo facto de contar com meios tecnológicos que lhe permitem criar música individualmente, no seu próprio computador pessoal. Tudo está a mudar de uma maneira fascinante e já não servem muitas das antigas noções.

 # Diversidade - A discografia dos Macromassa é muito variada: desde discos instrumentais a outros repletos de textos, passando por situações quase sinfónicas. Durante duas décadas, além do mais,

tive inúmeros projectos paralelos - Secreto Metro, Delirio de Dioses, Los Disipados, El Consuelo Húngaro, Colectivo de Improvisación Libre... - e todo o meu trabalho a solo com sintetizadores analógicos, que nunca apareceu em disco, muitas composições para dança, cinema e teatro, colaborações com outros grupos, instalações sonoras... Mantenho essa diversidade apesar do que algumas pessoas me aconselham: que aposte num só projecto. O problema é que me ocorrem demasiadas coisas, tenho imensas ideias e algumas são tão diferentes que, inclusive, não basta dar-lhes um título, preciso também de arranjar um heterónimo para as desenvolver com maior liberdade. A minha cabeça não pára e ter um estúdio em casa é muito perigoso. Num dia, pode fazer-se um disco. Um instrumento encontrado numa loja pode dar origem imediatamente a um novo projecto. Não me apetece conter-me e muito menos agora, que tenho mais oportunidades de mostrar o meu trabalho.

Neste momento tenho em marcha vários projectos em simultâneo: um grupo de improvisação em Barcelona (Nublafelizpezzush + Casino); o trio Leonidas, com uma orientação mais composicional e ao mesmo tempo mais dura; o duo Civilización com Io Casino; os meus concertos a solo com os clarinetes («Trust Model For Slight Work»). Ao mesmo tempo, trabalho com Pau Riba e nove outros músicos na sua ópera «Astarotuniversdherba», participo em formações de improvisação como a Experimental Composers Orchestra e toco com Dan Marmorstein, Per Buhl Acs, Niels Winther e Henning Frimann. Continuo a série MCO (Método de Composición Objectiva) e tenho agora outro projecto com gravações concretas. Com Io Casino fundei também os Dedo e tenho já a andar um novo disco como Universonormal, com a colaboração do guitarrista Pau Torres. Cada um desses projectos corresponde a uma determinada inquietude e ilumina uma faceta minha. Não descarto a eventualidade de integrar todos eles num superespectáculo, mas a verdade é que este é um mundo de pequenos espaços e largas distâncias que é preciso cobrir com equipamentos o mais portáteis possível. Ninguém está disposto a financiar-me uma digressão com 25 pessoas e um camião carregadíssimo de material... Além disso, não tenho a certeza se quereria fazê-lo.

 # Ergonomia - A primeira reacção que tive quando os clarinetes começaram a ser «prejudiciais» para a minha saúde foi verificar se o mesmo se passava com outros músicos. Descobri que é muito comum. Tanto assim que em Barcelona acabam de inaugurar um hospital que apenas trata doenças de artistas. Nos Estados Unidos, alguém se deu conta há pouco tempo de que a construção de guitarras eléctricas não tinha mudado substancialmente nos últimos 40 anos, apesar de a tecnologia actual permitir aplicar conceitos ergonómicos ao seu «design». Agora, conceberam uma guitarra que pesa 250 gramas e se adapta à forma da cadeira. É de esperar que se evitem assim dores de coluna a muitos futuros músicos... O clarinete é um instrumento muito antigo e apesar de o ser ninguém parece estar interessado em aplicar a ergonomia ao seu «design». O clarinete baixo, por exemplo, tem as chaves da mão direita tão separadas que, dez anos depois de o tocar, os meus dedos ficavam rígidos e tinha de os desbloquear com a outra mão.

Dado que para mim a música não é uma ginástica, vejo estes instrumentos como máquinas infernais. Muitos amigos meus têm problemas físicos deste género. Também os bailarinos sofrem com o tempo doenças crónicas, o que não me parece nada cativante. Paradoxalmente, o facto de sofrer uma lesão devido ao meu instrumento permitiu-me superá-lo como prótese e desenvolver técnicas alternativas para... me vingar dele, o que resultou de uma grande disciplina mental. Se em vez de ser um criador, digamos, livre, fosse clarinetista numa orquestra sinfónica, teria de continuar a tocar normalmente, fazendo tai-chi de manhã e tomando cortisona à noite. A minha solução foi mais dramática, mais teatral, e possibilitou ver-me num cenário como «performer» e não apenas como músico. Na realidade, o que hoje faço com os clarinetes poderia fazê-lo com qualquer objecto que pudesse percutir e manipular, colocando-lhe microfones de contacto e processando os sons resultantes. Continuo, pois, a carregar com as pesadas maletas dos instrumentos, o que não é nada bom para a coluna, para que os possa submeter ao «sacrifício ritual» de os maltratar em cena. Não o faria, é claro, se o resultado sonoro não fosse interessante.

 # Jornalismo - O meu trabalho jornalístico na «Voice» é oblíquo à música. Trata-se de uma revista musical, pelo que utilizo a música como referência para falar de outras coisas. Colaboro em mais publicações, não musicais, e tanto na «Voice» como nelas escrevo sempre sobre a humanidade, a consciência e o sentido social da realidade. Não sou um teórico musical, tenho algumas ideias que considero importantes a respeito, mas não podem separar-se da minha visão do mundo. Preocupa-me muito mais o problema das minas antipessoais do que o debate sobre a influência de John Cage na actual tendência apropriacionista. Quando escrevo para a «Voice», por exemplo, utilizo o tema da proibição taliban que impede as mulheres de fazerem ruído ao caminhar para falar de coisas que nos afectam a todos, inclusive os leitores de revistas sobre novas músicas. Toda a minha actividade na «Voice» parte de algum aspecto sonoro ou musical para chegar a outros mais gerais e graves, dos quais o próprio mundo da música acaba por ser um reflexo. Os textos teóricos sobre música que escrevo faço-os especialmente para os meus «workshops» ou por encomenda e mesmo esses nunca consigo que sejam estritamente sobre música. Não consigo evitar: falo sobre o ser humano, a sua incrível tendência para ir na direcção errada e toda a sua parafernália cultural, industrial, ideológica, que me parece tão apaixonante quanto lamentável.

Não me interessa o aspecto científico da música, mas o seu carácter xamânico, e para escrever sobre isso até prefiro a poesia. Dedico-lhe bastante atenção, aliás... Em Espanha é costume dizer que se ganha a vida com a segunda coisa que se faz melhor. Comecei a escrever antes de me dedicar à música. O meu primeiro conto escrevi-o aos 10 anos de idade. Nunca deixei de escrever, assim como nunca larguei o meu trabalho gráfico, que também cultivo desde criança. Meti-me na música aos 16 anos e tornei-me profissional aos 22. São coisas que convivem em mim permanentemente, como ramos da mesma árvore. São muitas as relações da música com a literatura. Se a poesia partilha o ritmo com a música, aquilo a que se chama «musicalidade», não é menos certo que um romance nos introduz em mundos fascinantes, tal como algumas músicas também o fazem. Aos 19 anos, tive uma gripe intestinal que me manteve na cama durante 15 dias, acabara eu de adquirir o «Ciclo de Aventuras Oníricas de

Randolf Carter», de H.P. Lovecraft, e o álbum «Phaedra», dos Tangerine Dream. Durante aqueles dias, não fiz mais nada senão ler aquele livro e escutar aquele disco. Ainda hoje, para mim, este é a banda sonora do romance de Lovecraft, acho-os indissociáveis. Mesmo as capas de ambos me parecem assombrosamente relacionadas. No meu trabalho, os textos, as imagens e as músicas que componho ou que toco estão seguramente ligados por mil conexões que se produzem, como é natural, na minha mente e em mais nenhum outro lugar. Não pretendo impedi-lo...

 # Autogestão - A minha actividade na organização e dinamização de eventos musicais e culturais é uma consequência política de largos anos de autogestão e, mais tarde, de gestão em geral. Quando os Macromassa se formaram, não existiam salas, nem editoras discográficas, nem festivais, nem publicações em Espanha que possibilitassem a existência de um espaço para as músicas não genéricas. Os Macromassa, que nunca foram apenas um grupo musical, trabalharam na criação desse espaço, publicando boletins e revistas de baixo custo (aquilo a que agora chamamos fanzines), editando discos independentemente, organizando concertos e audições em salas e bares... Com os anos foram-se juntando outros loucos como nós, editores de cassetes, colectivos de músicos, proprietários de bares, personagens do «underground» local. Nestes 24 anos, fracassaram muitos projectos, muitas pequenas etiquetas, publicações e locais. Houve federações, associações, grupos clandestinos. Já nos anos 90 incorporou-se uma nova geração com projectos que englobavam todas as artes. A nossa estrutura encontrou novos parceiros, artistas e gestores jovens, e juntos fazemos frente à possibilidade de Barcelona não sair do ostracismo provinciano provocado por longos anos de franquismo e isolamento e pelo desaparecimento de iniciativas institucionais dinamizadoras na sequência dos Jogos Olímpicos, que custaram tanto dinheiro. Idealizamos novos e imaginativos projectos, investigamos os recursos da cidade e das suas instituições, dirigimo-nos aos organismos europeus e fazemos tudo isso com muito esforço pessoal e colectivo, como um investimento a médio prazo.

Hoje, podemos dizer que quase toda a actividade artística da cidade é gerida por colectivos de artistas e gestores independentes,

excepto, claro, as grandes infra-estruturas (museus, auditórios), e que esses colectivos trabalham com a confiança e o suporte da administração em maior ou menor medida, visando difundir e promover a criação avançada na cidade. A gestão da arte em Barcelona está nas mãos dos artistas e Gracia Territori Sonor é um desses projectos. O que há 20 anos começou por ser a tentativa de criar um espaço onde grupos como os Macromassa pudessem actuar, envolve agora um bairro muito especial da cidade, Gracia, onde vêm tocar músicos de todo o mundo. Estamos no terceiro ano de consolidação do projecto e trabalho nele muito intensamente, pois não é fácil a organização de um festival de música experimental que se estende ao longo do ano. O nosso receio é que quaisquer futuras mudanças políticas levem estas iniciativas a abortar.

 # Território - Creio que é muito importante trabalhar sobre o território. Há artistas cosmopolitas que falam mais habitualmente com as hospedeiras dos aviões do que com os vizinhos do bairro onde vivem. A mim, interessa-me muito mais que o meu vizinho conheça a minha música do que a conheça um senhor de Kentucky, nos Estados Unidos. Nada me move contra Kentucky, tenho bons amigos lá, aliás, mas quando vêm visitar-me apresento-lhes os meus vizinhos em vez de os levar a conhecer a cidade olímpica ou a beber copos num bar do centro de Barcelona que poderia estar no centro de qualquer cidade. O trabalho com o território é importantíssimo. Vivo no território urbano de Gracia, e como me dediquei durante 20 anos a dar-me a conhecer a ele, os meus vizinhos aceitam bem, e até apoiam com entusiasmo, um projecto como o Gracia Territori Sonor, que influi directamente nas suas vidas e, graças a ele, ficam a conhecer centenas de músicos de todo o mundo.

Sofro grandes decepções quando chego a uma cidade estrangeira e acabo a noite no hotel a ver «videoclips» depois de tocar num festival a que assistiram apenas 40 pessoas e estas voltaram para casa logo que o concerto terminou, tendo verificado que a Imprensa não lhe prestou qualquer atenção, que os músicos locais não trouxeram os seus discos para os trocar comigo e que as escolas de música não recomendaram o festival aos seus alunos. Isto é geral e qualquer lugar do mundo é bom para mudar este estado de coisas. O mundo

continuará a ser o que é, mas os artistas devem tentar transformá-lo, mesmo que o façam de cidade para cidade, de bairro para bairro, desejando algo mais do que fazer parte do «jet-set» experimental. Em qualquer sítio há alguém disposto a ouvir e a compreender, o importante é convencer os «snobs», não diverti-los, e para tal não há nada melhor do que o hábito. A orquestra e o simpósio europeus em que estou envolvido têm algumas características singulares: por exemplo, os seus membros, para além de músicos, são responsáveis na sua maioria pela organização e gestão de eventos musicais, editoras discográficas, associações ou colectivos. Tanto uma como o outro foram criados para dinamizar a comunicação e o intercâmbio entre as cidades e os territórios de um outro território, a Europa. Estamos cada vez mais próximos uns dos outros e isso confirma a minha ideia de território.

É um erro pensar que determinadas actividades só interessam a uns poucos especialistas. Quem toca música experimental na praça pública de um bairro conhece gente maravilhosa que nunca comprou um disco de John Zorn. Se assistirem a concertos destes semanalmente, de certeza que as pessoas deixarão de se interessar pelo lixo mediático que lhes dão a comer. A vinda assídua de dinamarqueses, ingleses, polacos, alemães ao bairro tem uma consequência bastante positiva: acabam por ser convidados a comer nas casas das pessoas que os viram tocar na noite anterior. Factos como estes reduzem drasticamente as possibilidades de violência baseada na ignorância que é alimentada pelos discursos mediáticos e pelas manipulações de opinião. A minha tese é esta: a partir do local é que se pode chegar ao universal. Não faço música para comunicar comigo mesmo ou com uns quantos intelectuais. Procuro, sim, entender-me com gente vulgar. É por isso que faço o que faço e espero que outros o façam comigo. Vi essa mesma situação nas minhas visitas a Lisboa: acontece algo de muito interessante nesse território urbano que é o Bairro Alto, muito semelhante a Gracia, onde parece que toda a gente está agradavelmente condenada a conhecer-se e há pessoas vindas de todos os lados...

 # Método - Desenvolvi o método de composição objectiva um mês depois de começar a trabalhar com o sampler e desde então tenho vindo a aperfeiçoá-lo. Era evidente: se com o sampler podia «roubar» qualquer som, que método podia utilizar para, 1) não ter de escutar todos os sons do universo uns atrás dos outros até me decidir e, 2) que numa operação tão parcial não acabasse por usar a minha discoteca como fonte sonora, o que resultaria numa redução tremenda? Decidi tomar as ondas radiofónicas como fonte. Trabalho com um aparelho multibanda, que divide a onda curta em 10 bandas, pelo que tenho acesso a praticamente todas as emissoras do planeta. O meu intermediário é o acaso, que é muito exacto. Roubo ao acaso porque creio que nenhuma música merece ser roubada intencionalmente. Além disso, faço «samples» muito curtos, o que me impede de reconhecer a fonte. Respeito aqueles que não distanciam o «sample» da sua referência original, mas prefiro não saber o que samplei.

Como em toda a história da arte, há quem use os materiais para falar de si mesmo, há quem os use para que falem por si sós e há ainda quem os utilize para que falem do seu tempo e do seu contexto. Não faço arte documental, o sampler é a minha bola de cristal, extraio os «samples» como se se tratasse de cartas de tarot. Não é para mim um teletipo nem a CNN do som. Não me fala do mundo, fala-me de mim, e uso-o para facilitar a organização das minhas estruturas mentais e convertê-las em música. Trata-se de um instrumento novo, em torno do qual se estão a criar finalmente sistemas de trabalho distintos, mas todos igualmente interessantes. Acho-o apaixonante, e sinto-me muito afortunado por viver neste tempo. A minha formação racionalista leva-me a simplificar os processos. Interessam-me muito mais os resultados, não acredito no «work-in-progress»: fico com o que me parece bem. Julgo que o sistema é bastante radical e admite todos os processos que potenciem a sua efectividade composicional. Respeito o debate jurídico e profissional sobre a propriedade intelectual, os direitos de autor, os intermediários da música e tudo isso, mas há uma questão: tal como continua a haver praias privadas em Espanha apesar de a lei o impedir, pelo que a proibição depende de quem é proprietário dessas praias, também os problemas do apropriacionismo dependem de quem se sampla. Como disse Attali, o compositor pode considerar-se o primeiro arrendatário da arte. Pela minha parte, não tenciono pagar qualquer aluguer só por uns quantos segundos de música.

 # Gastronomia - Gravar um disco é como preparar uma refeição: reúnem-se todos os ingredientes, preparam-se, combinam-se e, quando o produto está terminado, desfruta-se dele. Numas ocasiões utilizam-se instrumentos convencionais, ingredientes e combinações clássicas ou tradicionais; noutros casos improvisa-se. Podemos até inventar um prato no papel, como uma partitura, ou experimentar nesse laboratório que é a cozinha. Vou mais longe: na nossa cultura há uma hierarquização sensorial estrita, na qual predomina o sentido da vista. Todos nós aprendemos desde crianças qual é a cor vermelha ou a verde, o que é um quadrado ou um círculo, mas a nossa cultura geral não inclui o conhecimento quotidiano das notas e dos acordes musicais. Basta fixarmo-nos na linguagem para verificar que as referências ao acto de ver servem para definir muitas actividades não retinianas. É preciso aceitar que o sentido do ouvido mantém a sua primordialidade nas actividades primárias (do córtex primário), mas está culturalmente subordinado ao da visão. Isso sem falar do mundo da arte, onde se distinguem os artistas e os músicos e se entende por audiovisual o que não é mais do que criação visual com som subordinado...

O que se pode dizer dos outros sentidos (paladar, olfacto, tacto), mais esquecidos ainda apesar da sua intervenção diária na nossa percepção do mundo? São muitos os seus paralelismos com o sentido da audição. Nos casos do paladar e do olfacto, que intervêm no acto de comer e o distanciam da sua exclusiva função alimentícia, esses paralelismos são abundantes. Não há nada mais parecido com a crítica de um disco do que as notas de um escanção sobre um vinho. A sua inefabilidade e sinestesia aproxima-se muito da escrita poética. Baseando-me na minha experiência pessoal, posso dizer que me sinto tão bem a cozinhar como a tocar ou a compor. Ambas as actividades me fazem feliz. Todos os músicos que estimo são excelentes «gourmets» e cozinheiros, como comprovo de cada vez que os visito ou viajo com eles. Não é preciso recorrer a exemplos históricos como o macarrão com trufa de Rossini ou a paixão de Cage pelos cogumelos: vejo-o diariamente durante o festival de Gracia, quando os músicos passam pela minha cozinha depois de terem feito uma estimulante excursão ao mercado para comprar peixe, legumes e azeitonas. Quando digo que para se ser um bom músico é preciso ser um bom

cozinheiro, estou a dizer, com toda a segurança, que alguém que não se preocupou em aprofundar uma arte tão elevada como a gastronomia dificilmente poderá lidar da melhor maneira com a combinação dos sons para o prazer dos nossos ouvidos. E penso-o com toda a seriedade.

0

LIVE-ELECTRONICS

Track 1

PLAY

Que se desiluda quem exultou com a ideia de que «Frankenstein Symphony» (Asphodel, 1998), de Francis Dhomont, representava o tão ansiado encontro – pelos praticantes da «club music» apaixonados pela música de um Pierre Schaeffer, um Stockhausen, um Tudor - da electroacústica com a música de colagem de DJ e «remixers», abrindo uma nova via para a manipulação concretista. O compositor de origem francesa radicado no Canadá, mestre da chamada «escola de Montréal», diz que este disco não é mais do que «um sorriso entre duas obras mais sérias». Um balde de água fria, portanto... O curioso é que esta obra é paradigmática de uma série de realizações que se vão fazendo entre-fronteiras, numa terra de todos e de ninguém em que se equacionam abordagens e elementos da música dita de «alta cultura», da música de dança e das práticas radicais de improvisação com instrumentos electrónicos.

Ao não reconhecer o valor do seu «divertimento» neste âmbito, Dhomont não está mais do que a repetir uma velha arrogância dos criadores musicais que a si mesmos se consideram «sérios» e «superiores» nessa seriedade a outros que não foram benzidos pela Academia. E assim sendo, «Frankenstein Symphony» como que se emancipa, simbolicamente pelo menos, da estreiteza de visão do seu autor. O disco ganhou vida de uma forma perfeitamente circunstancial: em 1996, aquando da sua reforma da Universidade de Montréal, Francis Dhomont resolveu oferecer um presente de despedida aos seus alunos. Escolheu alguns extractos de composições escritas por eles e fez uma espécie de «patchwork»: «Mais do que uma simples colagem, era uma récita musical composta com todos os preceitos (ou recomposta, para ser mais exacto), que intitulei, por brincadeira, "Frankenstein Symphony", porque, como no célebre romance e nos filmes que dele saíram, se tratava de dar vida a um "monstro" constituído por pedaços cosidos entre si de vários "seres" musicais.» O seu editor, Jean-François Denis (Empreintes Digitales), teve a ideia de enviar o resultado ao americano Naut Humon, o responsável pela

Asphodel, etiqueta com um catálogo de hip-hop, techno e experimentalismos electrónicos adjacentes. Este gostou do que ouviu, pediu-lhe para fazer algumas modificações e acrescentar extractos das suas próprias obras, e lançou o disco.

Trata-se, portanto, de um híbrido, na medida em que recontextualiza músicas alheias segundo os princípios e algumas das técnicas de DJ e partidários da estética «plunderphonic». «Híbrido? Consultemos o dicionário: "Híbrido. Diz-se de um indivíduo proveniente do cruzamento de variantes, raças ou espécies diferentes." Os quatro movimentos desta sinfonia são o resultado do cruzamento, por montagem e mistura, de 27 obras pedidas emprestadas a 22 compositores. Podia até ser mais híbrida – estou a pensar em John Oswald -, mas tal como está já não é mau. Se se pretende afirmar que toda a música tem múltiplas origens – do mesmo modo que cada ser vivo é o produto do cruzamento de todos os seus antepassados -, é então seguro que a hibridização musical é algo de corriqueiro. Mas não se trata, neste caso, de mestiçagem; a hibridização é cirúrgica (daí a referência ao Dr. Frankenstein) e depende mais do bisturi que da hereditariedade, cada "órgão musical" incluído permanecendo identificável. Esta "criatura" heterogénea é um puro artifício, em suma.»

A própria ideia tem implicações musicológicas, sociológicas e filosóficas extraordinárias, mas assim não o entendeu Francis Dhomont: «Para mim tratou-se apenas de um jogo, suscitado por uma circunstância particular. Foi uma brincadeira. De modo algum procurei as premissas para um novo campo de exploração da acusmática, nem pretendi com este trabalho uma transformação sintática significativa. Certamente que a citação reciclada, o "sampling", o "zapping" e o estilo DJ estão na ordem do dia, mas não me parecem ser mais do que entusiasmos passageiros e não tendências de fundo. Não lhes devemos dar maior importância do que têm, mas também não os ignoremos. Porque não divertirmo-nos um pouco? Foi o que eu fiz e deu-me bastante gozo. É, pois, um divertimento, tal como os que outros compositores de outras épocas realizaram, nada mais do que isso. No que me diz respeito, é um parêntesis fechado, não o começo de alguma coisa.»

Para Dhomont está completamente fora de questão voltar a trabalhar com os mesmos pressupostos: «A força e a frescura de "Frankenstein Symphony" permitiram-me a excitação de entrar em "terra incognita", mas "Le Retour de Frankenstein" perderia todo o efeito de surpresa, pelo menos para mim. Não tiraria nenhum prazer desse regresso, apenas tédio. Além do mais, morar em casa dos outros pode ser engraçado durante um tempo, mas é tão bom voltar para a nossa própria casa!» O compositor coloca mesmo este disco ao lado de obras que considera «únicas» no que respeita aos seus objectivos, como «L'Air du Large», uma evocação marítima, «En Cuerdas», uma ode à guitarra, e «Phonurgie», uma celebração dos 50 anos da música concreta. E faz juízos elitistas e reaccionários como o que se segue: «Penso que este género, bastante ligeiro, deve continuar a ser lúdico e decorativo, como o "strass" nas noites de festa. O vocabulário e a escrita acusmáticos são mais complexos e ainda muito enigmáticos, exigindo uma reflexão menos superficial. O que me agrada mais neste CD, para além do símbolo de amizade que contém, é o facto de tocar um público novo e pouco familiarizado com a acusmática. Como nenhuma concessão musical foi feita, acho que valeu a pena.»

Certezas tão sólidas são abanadas quando se começa a questioná-lo quanto às ilacções de um trabalho como este: «À parte os extractos das minhas obras, tudo o mais que surge em "Frankenstein Symphony" pertence aos meus amigos e antigos alunos. Tudo? Não é muito certo. Com efeito, julgo ser claro que a escolha selectiva que fiz de determinados instantes, preferidos a outros em muitas horas de música, reflecte as minhas afinidades e as minhas preocupações estéticas. Por outro lado, permiti-me compor com as composições deles, impondo-lhes uma sintaxe que não é outra senão a minha. As opções pessoais feitas dão ao conjunto, pelo que me parece, uma factura e uma cor, um som, que identificam o meu trabalho. É provável que eu tenha tido influência sobre alguns deles, mas cada um soube encontrar a sua própria personalidade. As nossas músicas não se parecem forçosamente, mas talvez tenhamos em comum um certo gosto pelo som, pela articulação do discurso, por uma música de imagens e pela coerência da forma. Não vejo o que "Frankenstein Symphony" poderá mudar neste cenário. Será que o trabalho que fiz sobre as suas obras poderá ter uma incidência sobre a minha música? Isso surpre-

ender-me-ia. Juntei-os numa "sinfonia" porque os achei sólidos e musicais, nada mais.»

Noutros aspectos, as incertezas derivadas do facto de pisar chão novo poderiam também levá-lo a outras conclusões, mas o autor de «Mouvances-Métaphores», esta sim, uma obra «séria» e não apenas um «sorriso», não se desvia um milímetro das noções que tem como certas: «Porque chamo a esta obra "sinfonia"? Será que resta muito da forma e das estruturas tradicionais na "Symphonie pour Un Homme Seul" de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, na "Symphonie pour Moi-Même" de Ivo Malec ou na "Symphonie au Bord d'Un Paysage" de Jacques Lejeune? Ou na "Sinfonia" de Luciano Berio? Esse termo deverá ser tomado aqui no seu sentido etimológico (symphonia, "relacionamento, conjunto de sons") mais do que histórico e, sobretudo, evitando o sentido clássico derivado da forma sonata. Seja como for, se escutarmos bem, descobrimos temas, variações, retomadas, pontes, cadências, etc., como na generalidade das sinfonias. Evidentemente, os títulos dos quatro movimentos ("Allegro", "Andante", "Scherzo", "Finale") podem trazer alguma confusão se esta obra for considerada de um ponto de vista estritamente ortodoxo. Digamos que aludem mais ao tempo do que à forma e sugerem um clima geral, embora eu não arriscasse a fazer uma tese sobre esta matéria.»

Pior ainda é quando se põe a defender de críticas, o que faz com alguma irritação. Acha ele que «dizer que a música acusmática é institucional, rígida e formal é um cliché». A sua argumentação é, no mínimo, estranha: «Esse mal-entendido recorrente dever-se-á ao facto de a electroacústica ser habitualmente assimilada pelas músicas alternativas – e, logo, comparada com elas -, dada a sua proximidade com as correntes que utilizam a electrónica, designadamente o techno. O que não acontece com a música contemporânea instrumental e, "a fortiori", com a música clássica, se bem que estas sejam bastante mais institucionais que a turbulenta e polimorfa electroacústica. Parece-me, pois, que essas críticas fazem parte de uma querela familiar.» Daqui se depreende que considerar a acusmática uma «música alternativa» só teve consequências negativas. Com uma negação, Dhomont afirma, conscientemente ou não, o carácter institucional desta música. E no entanto, admite que a electroacústica não vem só

de Debussy, Russolo e Varèse, que a questão é bem mais complexa e nem tudo, neste território, foi caucionado à partida: «Há correntes oblíquas e tudo mexe, tudo se modifica e evolui.»

Confessa ele: «Assistimos periodicamente, nos foruns da Internet, a intermináveis discussões em que cada um acusa o outro de ser "académico", não obstante ninguém dar o mesmo significado à palavra. Pela minha parte, assumo, e até reivindico, as minhas preocupações formais – que não qualificaria de rígidas – e tentei comunicá-las aos meus alunos. Parece-me, mesmo, que eles se estão a desembaraçar muito bem com elas. Desconfio tanto do voluntarismo sectário como do "nada importa" espontâneo. Tento, simplesmente, dar a melhor lisibilidade possível a um discurso poético, o que não é fácil. A bem dizer, não presto atenção a esses remoques, tornados "institucionais" pela sua própria insistência. Provêm geralmente da falta de exigência.»

É de um paternalismo atroz o que Dhomont diz da improvisação electroacústica, comum à chamada «free music» e às novas tendências da música por computador: «Não gosto da expressão "live-electronics". O termo "live" dá a entender que uma obra que não é produzida desse modo não é verdadeiramente "viva". Prefiro a expressão "electrónica em directo" ou "música electro-instrumental". Como essa música é outra coisa que não a música tradicional com utilização de sonoridades electrónicas, escuto-a com o mesmo interesse e a mesma atenção crítica que reservo às produções de estúdio. Conseguem-se grandes aquisições com ela, mas, a meu ver, com pouca frequência. Quando tal se verifica, concluo naturalmente que se trata de uma bela obra electroacústica e dou-lhe a mesma importância que a uma gravada. Trabalho sobretudo em estúdio, mas também lido com o tempo real, pois os "jogos-sequência"que utilizo nas minhas composições são sempre captados a partir de improvisações gestuais. De qualquer modo, só conservo os momentos verdadeiramente mágicos.» O curioso é que nem toda a família acusmática teve ou tem esta sobranceria. Pierre Henry colaborou com um grupo rock, Jean Schwarz convidou músicos de jazz e improvisadores a trabalharem consigo, Bernard Parmegiani passou pelo rock e pelo jazz. Francis Dhomont tornou-se num «conservador» da electroacústica e o que estranha mesmo é que tenha criado algo como «Frankenstein Symphony».

Do lado do techno vem Peter Rehberg, também conhecido por Pita, inglês residente em Viena (Áustria) que, para além de «sound maker», como gosta de se definir, é co-responsável, com Ramon Bauer, da editora electrónica Mego. Em obras fundamentais como «Seven Tons For Free» (Mego, 1996) e «Ballt.» (Touch, 1999), este de parceria com Bauer, o também DJ faz uma música inconformista e de «descoberta» que nada parece ter a ver com as fórmulas dessa área, encontrando-se, a nível de complexidade e abstracção, com «Frankenstein Symphony». Aliás, é interessante verificar o que este músico ouve, revelando uma pluralidade de interesses de que Dhomont não é capaz: «O hip-hop/electro do começo; house de Chicago como os primeiros materiais da Trax e os últimos Relief e Dance Mania; techno original de Detroit como Underground Resistance e todos os Transmat, Planet E e Metroplex; noise japonês como Merzbow e Masonna; música industrial, como Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, SPK, Non, Whitehouse, Hafler Trio, etc., etc.; bandas americanas de rock como Sonic Youth, Swans (do período entre 1983 e 86), Big Black, Butthole Surfers, etc.; grupos europeus como Wire, Joy Division, This Heat, New Order, Einstuerzende Neubauten (entre 1980 e 85), Can (entre 1968 e 74), etc.; música electrónica erudita dos primórdios como Cage, Stockhausen, Xenakis, sem esquecer a Gap Music de Duchamp; coisas dos anos 90, como Autechre, Panasonic, Aphex Twin, Boredoms (ao vivo), Labradford, etc. E tudo o que ninguém fez antes, como aquilo que tocam os músicos com quem trabalho. Oh, e Kraftwerk, é claro! Se estas músicas me influenciaram ou não, não me cabe a mim dizer.»

Muito se comenta sobre as virtudes revolucionárias do chamado «som de Viena», como algo que veio cruzar o que compositores «cultos» faziam de um lado, nas hostes da electroacústica e da acusmática, e o que trânsfugas do techno, do house e do acid jazz faziam do outro. Comentários, aliás, que não se parecem justificar, quando nos lembramos que noutros pontos do globo se caminhou na mesma direcção. Por exemplo, a já apontada Asphodel, norte-americana, lançou para além de «Frankenstein Symphony» um disco como «Kraanerg», de Xenakis, com a parte electrónica a cargo de Paul D. Miller (DJ Spooky), um dos nomes maiores da nova música de dança. Diz Rehberg: «Não me parece que esse "som de Viena" exista

realmente. Projectos como o meu, o de Christian Fennesz, dos Farmers Manual, dos General Magic, do duo Rehberg/Bauer estão ligados porque são editados pela Mego. Rhiz, Cheap, Angelika Koehlermann e outras etiquetas também estão a lançar coisas interessantes. O que Viena tem de bom é a sinergia existente entre as diversas editoras, que é bastante refrescante. Todos nós colaboramos uns com os outros, e todos nos queixamos uns dos outros, mas é assim que as "cenas" funcionam. Todas estas etiquetas representam um espectro audio muito largo, que inclui electrónica, noise, techno, hip-hop, rock, pop, o que se quiser chamar a estas músicas. "Non-sense" pós-qualquer coisa. Detesto a rotulagem da cultura. E é evidente que há gente a fazer coisas semelhantes por todo o mundo. Estamos em contacto com eles através do nosso serviço de "mail-order online" M.DOS. Eu e Fennesz, por exemplo, temos um trio com Jim O'Rourke.»

Peter Rehberg tem igualmente o português Rafael Toral como companheiro de trabalho na MIMEO, a primeira orquestra electrónica europeia. «O projecto MIMEO nasceu em 1997 no Festival de Nickesdorf como uma experiência para ver o que se conseguiria juntando vários artistas audio numa orquestra electrónica. Os resultados foram suficientemente interessantes para merecer outras presenças em festivais. O "line-up" está agora fixado em 12 pessoas. O que torna as actuações quase impossíveis devido ao facto de todos nós termos outros compromissos, para não falar dos custos elevadíssimos de organizar um concerto com uma formação destas características. De certo modo, é uma orquestra de deslocados. De pessoas que não cabem nas suas respectivas cenas.» Nesta formação fazem parte Keith Rowe (AMM), Phil Durrant, Jerôme Noetinger e Kaffe Matthews, todos eles improvisadores com currículo na electrónica «live». As afinidades que mantêm entre si prolongam-se a Oval/Markus Popp (alemão), Pan Sonic/Mika Vainio (finlandês), Ryoji Ikeda (japonês) ou aos Osaka Bondage (franceses)... E para que as águas fiquem bem separadas, alguns destes nomes preferem deixar cair o substantivo «música» para designar as suas actuações e os seus discos, como é o caso de Popp, que considera a música apenas uma «metáfora» quando se trata, apenas, de «design». Deste modo, pelo menos, são desarmados por antecipação os críticos obtusos que ajuízam como não musical tudo o que não corresponde à estrutura da canção pop.

Se autores como Francis Dhomont dependem de estúdios ultra-sofisticados, Peter Rehberg e a generalidade dos praticantes da nova electrónica buscam a simplicidade e fazem questão em desmistificar a tecnologia que utilizam, armadilhando-a a todo o momento ou utilizando-a para finalidades que não as que lhe foram destinadas. E fazem-no sem precisarem de se escudar atrás de grandes teorias: «De momento, uso um Powerbook para tocar ao vivo. Esta escolha tem mais a ver com a minha conveniência do que com qualquer espécie de "modus operandi". Não estou particularmente interessado em carregar com equipamentos pesados. Os sons que utilizo vêm das origens mais diversas e são processados e tocados com o computador. O Powerbook também é bom porque posso fazer trabalho de escritório com a mesma máquina. A minha música é baseada no erro, mas não sigo nenhuma filosofia em especial. Induzir erros no computador não é tarefa fácil. O erro de alguém pode ser uma boa ideia para outra pessoa.» Precisamente...

Música electroacústica, improvisação, «live-electronics» são designações que pouco lhe interessam do ponto de vista prático. «Não sei muito bem o que esses termos significam. Quando toco ao vivo planeio habitualmente o começo, o meio e o fim, e espero que tudo encaixe de alguma maneira. Improvisar, para mim, é apenas fazer música à medida que vou avançando» - esclarece. Rehberg chega até a recusar os epítetos de ambientalismo e experimentalismo, apesar de serem os mais utilizados para «explicar» a sua música: «O termo "ambient", tal como muitos na música, tem sido mal usado e mal compreendido, de tal modo que perdeu significado. É problema de quem assim nos chama, não nosso. "Experimental" é outra expressão mal usada. O que quer dizer, afinal? Música de que ninguém gosta?» À falta de melhor, aceita sem pretenciosismos que o coloquem nas margens do techno: «Para todos os efeitos, encontrámo-nos todos em eventos techno.» Mas nem aí cabe, na verdade: «Fundámos a Mego pelo facto de a abertura do techno não ser suficientemente ampla para incluir o que nós pretendíamos fazer. Decidimos saltar para fora e realizarmos nós próprios aquilo que ambicionávamos. Do it yourself. Afinal, tudo tem a ver com a confiança naquilo que se faz.»

Uma postura como esta tem de se confrontar continuamente com as diversas ortodoxias existentes. A da música improvisada, por

exemplo, que segundo os seus militantes «hardcore» deve ser acústica, virtuosística e teatral: «Um bom exemplo dos comportamentos com que nos deparamos aconteceu na última edição do Festival de Nickelsdorf, durante a actuação do duo de Fennesz e O'Rourke: uns barbudos da improvisação comentavam qualquer coisa como "o que Hitler não conseguiu estes dois estão a fazer com os seus computadores". Esses estúpidos do free jazz acham-se muito progressistas, mas só gostam da música que tenha saxofones e que possam ver. Não lhes ocorre que a música de que gostam não muda desde há décadas. É patético.»

«Música que possam ver.» Curiosamente, neste ponto Peter Rehberg e Francis Dhomont não estão muito distantes um do outro: a electrónica, acham ambos, não é performativa na medida em que não é visível, a não ser pelo aparato exposto no palco e mesmo esse cada vez mais elementar. A electrónica não se dá a ver, ouve-se, seguindo de certa maneira o padrão dos concertos de música concreta, em que apenas se via (ou se vê) um gravador de bobinas ou um leitor de CD, uma mesa de mistura e um X número de colunas de som. De facto, é isto que os improvisadores mais convencionais não entendem, a ausência do esgar, de suor. E no entanto, nas actuações de «live-electronics» (1) se não se «vê» propriamente, adivinha-se, pressente-se (mas afinal, o que é que se vê, realmente, num saxofonista – o que há de tão diferente entre soprar e premir um botão?). Apesar disso, Otomo Yoshihide, outro músico situado entre fronteiras, escolheu uma abordagem da electrónica que depende, ainda, da «performance». Os «turntables» de DJ permitem-lhe isso.

A apresentação, na primeira pessoa: «Na década de 70, eu era um fã do free jazz japonês. Foi esse o meu ponto de partida. Vivia no campo com os meus pais e resolvi ir para Tóquio, com a ideia de me tornar músico. Isto foi em 1978 ou 79. Na altura, tocava guitarra. Tentei outros instrumentos, como o trombone e o saxofone, mas não consegui fazer nada com eles. Interessava-me também por música contemporânea, sobretudo concreta, de colagem de fita, na linha de Pierre Henry e Pierre Schaeffer. O meu pai é engenheiro electrónico, pelo que eu tinha acesso aos mais variados componentes eléctricos e electrónicos. A minha casa parecia uma fábrica. Construí um rádio, um amplificador e uma espécie de sintetizador para produzir os sons

de que gostava. Comecei então, igualmente, a fazer as minhas próprias colagens de fita. Liguei-me à "noise music" – de resto, o free jazz tal como era tocado no Japão já se aproximava do noise – e interessei-me pelo punk e pelo "underground" do rock. Fiquei muito desapontado quando cheguei a Tóquio e verifiquei o que era, de facto, a cena da música improvisada. Muitos dos músicos que adorava em adolescente tinham morrido com "overdoses". Onde eu vivia parecia-me tudo enorme e maravilhoso, mas o que fui encontrar era deprimente. Os grupos de free jazz e de improvisação que existiam odiavam-se uns aos outros, apesar de tocarem exactamente da mesma maneira. O meio era muito pequeno e cheio de rivalidades. Decidi então esperar pela minha hora, afastei-me e durante uns anos limitei-me a praticar e a estudar. Tirei o curso de Etnomusicologia e tive lições de guitarra noise com Mazayuki Takayanaga, um dos mais importantes improvisadores da década de 80 no Japão. Continuei a construir os meus próprios instrumentos. Fui eu que fiz a minha mesa de mistura, os meus processadores de efeitos e os meus gira-discos.»

Curiosamente, Otomo não se interessou então pela já emergente «DJ culture». Hoje já não é assim: «Fazem-se coisas muito boas no techno japonês. Pouco me preocupa a "forma" que a música tenha – pode usar ritmos hip-hop, drum 'n' bass ou seja o que for; o importante, para mim, é a estrutura que se dá ao som.» A manipulação de gira-discos, que, segundo ele, «tem grandes possibilidades em termos de improvisação», surgiu-lhe como uma alternativa mais viável e imediatista que a proporcionada pela colagem de fita. Pôde continuar a fazer colagens, mas em tempo real. Entretanto, a meio da década de 80, conheceu a música de Christian Marclay, que era o que lhe faltava para se convencer de que estava no rumo certo. Acabou por tocar com ele e tornar-se seu amigo...

Também trabalha com o sampler, mas menos: «Utilizo-o muito pouco. Os samplers têm cada vez maior capacidade de memória e eu não tenho qualquer interesse por grandes memórias – julgo até essa tendência detestável, dado pressupor que, a mais informação armazenada, corresponde maior "poder". A minha música baseia-se num domínio muito delimitado de materiais sonoros, de informação. Quando uso o sampler, preciso apenas de um megabyte de memória, nada mais. É o mesmo com os gira-discos: só utilizo uns dez discos de

vinil em cada concerto. Com o benefício adicional de a sua manipulação ser muito mais física e, até, de poder dispensar os discos, limitando-me a trabalhar com o braço e a agulha, que, como se sabe, é um microfone. Também estou interessado no som do CD, ao nível do "scratch", do "stop/play", das mudanças bruscas de velocidade. Quando parto para um concerto, geralmente tiro os discos que vou "tocar" ao acaso e ponho-os na mala sem sequer olhar. A minha escolha é mais determinante, talvez, no momento da compra dos discos: umas vezes decido-me pela "lounge music", noutras pelo techno. Varia muito. Procuro apenas que haja um certo enfoque.»

Seja como for, também para Otomo Yoshihide a improvisação não tem uma relevância transcendental: «É verdade que a minha actividade tem incidido sobretudo nas actuações ao vivo e na improvisação, mas agora que disponho de um gravador multipistas e de um disco rígido apetece-me desenvolver outro tipo de material. Tenho um estúdio no meu apartamento, porque não aproveitá-lo? A improvisação agrada-me imenso e diverte-me, mas também quero explorar o lado da composição e o lado do "remix". A improvisação é óptima, mas descobri que não me chega, assim como não me chegavam a colagem de fita e a guitarra eléctrica. Preciso de algo mais. Quero associar o trabalho de estúdio à música ao vivo e à composição – estou, aliás, a compor peças de música contemporânea, para instrumentos ocidentais e tradicionais japoneses, especialmente os do Noh, e electrónica. Ondas marthenot, por exemplo. No fundo, acho que não há grande diferença entre "The Night Before the Sampling Virus" e a banda sonora que fiz para "The Blue Kite", o filme do chinês Tian Zhangzhuang, apesar de o primeiro ser um álbum de noise e o outro bastante suave e limpo. Aliás, recorro neles a uma mesma metodologia de "cut-up" e a um mesmo conceito.»

Depois de sete anos com o grupo de rock alternativo Ground Zero, Otomo optou empenhadamente pela electrónica, levando consigo Sachiko M, engenheira de som que integrou aquela formação, para projectos como ISO e Filament. Coincidentemente, resolveu fazer uma música muito próxima dos limites da audibilidade, menos «visível» em concerto, certamente, mas não menos improvisada por causa disso. Numa variante do último, Filament 2 (com o álbum «Secret Recordings», For 4 Ears, 1999), têm a colaboração do ale-

mão radicado na Suíça Gunter Muller. Refere este a propósito: «Sinto-me atraído por músicos que trabalham mais a um nível colectivo do que como solistas. Talvez pareça estranho ouvir isto de um baterista, mas estou mais interessado em sons do que em ritmos ou na manutenção do tempo. Entendo a música não de forma linear, mas como a eclosão de eventos numa superfície como a tela na pintura ou a sala na escultura. O significado espacial do volume e as dinâmicas são muito importantes para mim. Executar um padrão rítmico serve-me mais para pôr um pouco de estrutura num determinado ponto dessa "tela".»

Otomo está entre os parceiros predilectos deste percussionista também vocacionado para a electroacústica «ao vivo». «Uma das coisas de que gosto mais na improvisação é a possibilidade de tocar com músicos diversos» - diz. E esclarece: «Voice Crack (ou, mais exactamente, Andy Guhl e Norbert Moslang), Richard Teitelbaum, Jim O'Rourke ou Christian Marclay trabalham à maneira dos artistas visuais. Para todos os efeitos, Marclay elabora colagens sonoras e Teitelbaum trabalha com uma paleta de sons. Jim O'Rourke é, enquanto toca, uma espécie de produtor "live", muito orientado para a mistura e a edição, o que, a meu ver, também é um processo escultural. A minha própria formação em artes visuais e o facto de ser um músico autodidacta conduziram-me a este ponto de vista. Jim talvez seja o músico que me coloca em situações mais radicais e que o faz mais vezes. Foi assim logo desde o nosso primeiro concerto a dois: nunca antes tinha tido de usar os meus pedais de volume tão cuidadosamente e tão próximo do silêncio. Tocar com ele significa uma diferente abordagem do tempo relativamente àquela que tenho com outros instrumentistas. Numas vezes esticamo-lo, noutras parece que pára. Só tive experiências comparáveis com Otomo Yoshihide e Sachiko M. Com eles também, fiz uma música colectiva muito sustenida, calma e transparente. Há bastantes jovens a fazer coisas interessantes com esta abordagem do tempo e do som, atravessando as várias tipologias da música.»

Tocar com o português Carlos Zíngaro atrai-o de maneira diferente: «E precisamente porque tento sempre encontrar uma forma de escapar à situação solista-acompanhante, o que só funciona porque também ele está interessado nisso. Por vezes é tentador enveredar por um tipo de execução energética, o que está bem se for parte de um evento e não o próprio evento, com a introdução, algures, de uma estrutura repetitiva. Se se tornasse uma relação entre solo e manutenção do tempo, depressa se tornaria aborrecida. Fico descontente comigo mesmo se reparo que insisti demasiado em soluções rítmicas. São tantos os bateristas que o fazem e melhor do que eu, que não vejo razão para seguir por aí. Tocar com um instrumento melódico é complicado, mas quando funciona a música transforma-se numa autêntica escultura sonora em movimento.» Coisa semelhante poderia dizer-se de outras interacções ao vivo de instrumentos acústicos com a electrónica.

Já nada disto coincide com a impoluta acusmática de Francis Dhomont, mas são muitos os paralelismos de «Live Improvisations» (For 4 Ears, 1994), pelo duo de Gunter Muller com Christian Marclay, com o que escutamos em «Frankenstein Symphony», na medida em que ambos os discos são marcados pelo «apropriacionismo», ou seja, a reutilização de músicas alheias. Também estoutro responsável por uma editora discográfica, a For 4 Ears, é um ouvinte atento: «Foi com o rock e o pop psicadélicos que cresci, nos anos 60 e princípio dos 70. Comecei mesmo a tocar bateria interpretando os meus discos favoritos dessa área e tentando seguir os bateristas que admirava. Tocava tão alto que a agulha do gira-discos acabava por saltar, pelo que tinha de gravar os LP em fita. O rock é-me mais familiar do que, por exemplo, o bebop. E continuo a gostar de ouvir os velhos discos dos Cream e dos Steppenwolf, de Jimi Hendrix e dos Pink Floyd ou do Frank Zappa do início. Depois passei por um período em que ouvia Weather Report e Soft Machine e fui daí para o free jazz e a música improvisada. Houve até músicos com quem toquei que me disseram não vislumbrar qualquer "background" de jazz em mim. Pudera... E no entanto, torna-se-me problemático manter um padrão binário durante mais do que um certo tempo.»

Gunter Muller é um músico em metamorfose: «Talvez eu não seja um verdadeiro baterista. A minha bateria com extensões electrónicas estará tão distanciada de uma bateria "normal" como a guitarra eléctrica de Keith Rowe o está da guitarra vulgar. É a bateria que me convém e está sempre a mudar. Comecei por construir diversos instrumentos de percussão acústicos e depois montei a parte electrónica

com a finalidade de explorar os sons produzidos acusticamente. Podem encontrar em mim influências da "musique concréte" e do ambientalismo mais inteligente.» Também ele confessa estar cansado das sessões de música improvisada que começam devagar, com materiais tipo pergunta e resposta que se vão sucedendo até chegar ao tão esperado e tão adiado clímax, cada interveniente à espera de apanhar a próxima oportunidade para terminar, desejando que os outros pensem o mesmo: «Já é um lugar-comum. Mesmo nos casos de improvisação livre, este tipo de interacção é tão predizível como o são os "standards" de jazz. Acabam por ser, apenas, "standards" da improvisação.» Além do mais, há um género de improvisadores pelo qual ele nutre especial antipatia: aqueles que gostam de tocar muito rápido e muito alto, com solos eruptivos e intermináveis. «Com eles pode fazer-se seja o que for, porque não ouvem os outros e estão-se nas tintas» - comenta.

É este o universo da «live-electronics», cheio de dúvidas, dilemas e contrariedades, mas também de perspectivas e capacidade inovadora. Por esta via, vemos seguir um Nobukazu Takemura, vindo do acid jazz, um Terre Thaemlitz, compositor ambiental, um Rafael Toral, sempre com o seu desejo de fazer uma «destilação sonora» do rock, uns Stock, Hausen & Walkman, recicladores de músicas comerciais («Oiçam as minhas obras!», recomendou-lhes «mestre» Karlheinz Stockhausen, o mesmo que demonstrou não ser o ritmo mais do que melodia acelerada, depois de ter ouvido um CD do grupo de Matt Wand) ou até um Evan Parker, que com o seu Electro-Acoustic Ensemble despertou as iras dos fanáticos da «free music» e dos doutores da electrónica. Obrigado de qualquer modo, Francis Dhomont!

(1) Importa esclarecer que esta expressão foi cunhada por um partidário do acaso e das formas abertas e não, propriamente, por um improvisador: David Tudor, colaborador de John Cage e músico/compositor de méritos próprios.

0

MADE IN PORTUGAL

Track 1

PLAY

Bernardo Devlin

Ficha - «World, Frehold», AnAnAnA, 1994.

Hoje, Bernardo Devlin está apostado numa forma da canção bem mais convencional, embora continue a soar estranha aos fãs da vulgata pop, mas este seu primeiro álbum a solo tem ainda o cunho experimental que lhe conhecemos na fase inicial dos Osso Exótico, quando o ideário deste grupo se aproximava do chamado rock industrial. Com a voz em primeiríssimo plano, na linha de Edward Ka-Spell ou de um David Bowie fase «Heroes» mais audacioso, murmurada ou em registos baixos, Devlin toca ainda instrumentos como o órgão, o sintetizador e o violoncelo e faz-se acompanhar pelo discreto, mas omnipresente, saxofonista alemão Oliver Vogt (clarinete baixo em «World Rear-Viewed»). Este é daqueles discos que surgem ao arrepio de modas ou tendências, parecendo nada ter a ver com o seu próprio tempo - da elementaridade procurada com a utilização de claves (o tema que dá título ao álbum começa, aliás, por ser uma melopeia infantil, que a repetição incessante do mesmo motivo torna doentia) ao obsessivo e neurótico exorcismo musical que é «Season», o que aqui encontramos desconcerta inapelavelmente. Nas vésperas da edição deste CD, o cantor passara uma temporada em Berlim, onde participou na característica cena «underground» local, e essa experiência não deixa de se pressentir no «glamour» decadente deste álbum.

Track 2

PLAY

Carlos Bechegas

Ficha - «Flute Landscapes», audEo, 1998; «Projects», Leo Lab, 1997.

«Flute Landscapes» não será, propriamente, um disco de «exercícios» ou de «estudos», pois tal termo sugere-nos esquematismos

frios e rígidos que não definem de todo a música de Carlos Bechegas, mas sem dúvida que se trata de uma compilação de pequenos temas em que o flautista vai experimentando técnicas muito concretas e ideias discursivas isoladas, o que faz até à exaustão possível. Neste trabalho exclusivamente acústico de um músico que se notabilizou pela utilização intensiva da electrónica, Bechegas usa a voz, a respiração e sons não notáveis em partitura para explorar as possibilidades do seu instrumento e, por vezes, até para ultrapassar os seus próprios limites – designadamente quando já não é uma flauta o que ouvimos, mas algo de identidade indefinida. Poucas vezes, entre nós, a perspectiva dos improvisadores é de pesquisa, o que vem aumentar a importância desta edição, apesar do seu mal maior: ser demasiado tecnicista numa linguagem musical que se pretende livre.

O ex-Plexus tem tendência para tocar «demasiado», esquecendo-se do valor da contenção e do papel fundamental que as pausas e os silêncios podem ter, dada a sua (inconsciente?) fidelidade ao modelo virtuosístico que caracteriza negativamente o free jazz e uma certa música improvisada. Em compensação, dispõe da louvável virtude de não se cingir às convenções musicais em vigor, levando à letra os velhos conceitos do experimentalismo. «Tento evitar as maneiras fáceis de criar música», salientou já Bechegas a propósito.

O CD é excessivamente longo, sem grandes variantes que possam renovar o interesse do auditor, um dilema sempre presente quando se parte para uma sessão solitária com um instrumento monódico, pecando ainda pela desproporcionada reverência para com algumas personalidades da improvisação, como Evan Parker, Steve Lacy, Peter Kowald (com quem viria a tocar mais tarde, aliás) e Derek Bailey, curiosamente nenhum deles flautista. Interiorizar influências é uma coisa, tocar «à maneira de», como os títulos de alguns temas indicam e os conteúdos comprovam, já tem mais que se lhe diga – mesmo que se trate, lá está, de estudos. E no entanto, trata-se do mesmo músico que escreveu estas notas: «Não quero utilizar aquilo a que se chama "patchwork", reunindo todos os tipos de clichés para os apresentar como música minha. Tento seguir o conselho de Parker e encontrar as minhas pequenas coisas pessoais, os meus detalhes, e desenvolver a minha capacidade de concentração, de modo a encontrar e desenvolver uma voz original.»

Bastante mais feliz, e precisamente por procurar cumprir estes preceitos, é o seu disco na britânica Leo Lab com registos ao vivo. Parte dele é tocado a solo, com a electrónica «disparada» a partir da flauta («Movement Sounds»), e na outra metade acompanham-no Ernesto Rodrigues (violino) e José Oliveira (percussão), constituindo o trio IK * Zs (3). A música enquadra-se entre as difusas ambiências da música medieval e barroca (uma paixão do percussionista) e as sonoridades electroacústicas, mantendo um saudável equilíbrio entre instrumentos acústicos e máquinas. A noção de medida aqui patente não decorre, porém, de uma prática de livre-improvisação. O trio, entretanto desfeito, estruturava sempre as suas actuações com antecedência. Durante os ensaios, os seus elementos improvisavam espontaneamente, em busca de ideias, depois escutavam as gravações feitas e escolhiam as passagens que consideravam mais interessantes, para a partir delas trabalharem com maior enfoque. Um procedimento com a legitimidade de qualquer outro.

Carlos Bechegas considerava a actividade dos IK * Zs (3) como uma extensão do seu trabalho a solo com flauta e electrónica, mas não é isso o que ouvimos no seu disco de estreia, surgido apenas uma vintena de anos depois de iniciar a actividade musical. Na realidade, o grupo leva-o para situações que transcendem grandemente os seus particulares domínios, e os cinco temas reunidos com Rodrigues e Oliveira acabam por ser os melhores do lote. A interactividade entre os músicos e a especial dinâmica que só um colectivo pode criar, ainda que seja dirigido por um dos seus constituintes, são um atractivo por si só.

Track 3

PLAY

Carlos Zíngaro

Ficha - C/ Daunik Lazro: «Hauts Plateaux», Potlatch, 1999; c/ Peggy Lee: «Western Front, Vancouver 1996», Hatology, 1998; c/ Dominique Pifarély: disco um da caixa «Les Instants Chavirés – Toute La Musique Improvisée In Situ», In Situ, 1997; ; c/ Richard Teitelbaum: «The Sea Between», Victo, 1993 (reedição aumentada); c/ Joelle Léandre: «Écritures», In Situ, 1990.

Com «Hauts Plateaux», Carlos Zíngaro vai no quinto duo, em disco, com músicos dos circuitos internacionais da improvisação, depois de Richard Teitelbaum, Joelle Léandre, Peggy Lee e Dominique Pifarély. Ainda que os outros sejam memoráveis, talvez seja este o mais bem conseguido: Daunik Lazro está no melhor da sua forma, confirmando que é um dos mais dignos herdeiros da atitude, do som e até da estética introduzida por Albert Ayler, e o violinista português evidencia como nunca a sua costela «clássica», em reacção, talvez, às construções jazzísticas do saxofonista. Contrabalança-a, de qualquer modo, com uma utilização da electrónica, reveladora de um grande sentido de oportunidade e medida, que não é enquadrável nos moldes da electroacústica. A música tem um curioso pendor descritivo, alusivo às grandes montanhas, mas nunca é ilustrativa. Gravado ao vivo, este é o primeiro documento que dá conta de uma das muitas parcerias dos dois músicos desde finais dos anos 70. Há outros dois registos em que tocam juntos, mas estão integrados em colectivos: um velho LP duplo nunca reeditado («Sweet Zee») com um tema («Empire») em trio com Raymond Boni e «Periferia», integrando Jean Bolcato e Sakis Papadimitriou, álbum aliás de traços declaradamente libertários. Neste último caso a autoria das peças é de quem lhes define o rumo, cabendo ao grupo conduzi-los a bom termo, ainda que tal implique razoáveis alterações nos propósitos originais. Cada um dos instrumentistas não sabe o que os outros vão fazer com as suas ideias e desconhece, à partida, como irá actuar confrontado com os eventos. Um duo tem parâmetros totalmente distintos, ainda que o princípio seja o mesmo.

Sobre o seu parceiro musical, diz Carlos Zíngaro: «Tem um percurso "sui generis", o Daunik. Era leitor na Sorbonne, fez parte do grupo que mais tarde seria conhecido como "Novos Filósofos". Com o Maio de 68 rompeu radicalmente com a carreira universitária para se dedicar à música, apesar de se lhe prever um futuro brilhante. Começou a estudar saxofone alto e nos primeiros tempos tocava no Metro de Paris. Essa radicalidade ainda hoje a mantém em termos de postura sociopolítica e cultural. A linguagem musical de Daunik é de tal forma rica e frequentemente surpreendente que ele, em consciência ou não, acaba por ultrapassar a armadilha que é ficar demasiado encaixado na estética jazz, ou na derivação dessa estética. Ele consegue escapar à presente banalização do saxofone, instrumento com conotações que considero negativas, tendo a ver com a recuperação do jazz como fenómeno de moda. Há milhares de saxofonistas a tocarem exactamente do mesmo modo. Este é dos poucos que aprecio.»

Essa familiaridade pressente-se na rapidez das reacções de um e de outro, como se cada um deles conseguisse adivinhá-las antecipadamente. Ainda assim, Carlos Zíngaro introduz um elemento que não era habitual nos seus concertos a dois, a electrónica, se bem que, a maior parte das vezes, comedida. À parte a verificação de que é quase sempre o português que dá as deixas, o que se torna levemente redundante (Daunik Lazro prefere que sejam os seus parceiros a propor os caminhos que vai percorrer: é um hábito e um defeito que se lhe desculpa), o disco é excelente. Os encontros de instrumentos melódicos são sempre delimitadores das tramas que podem surgir, mas não se pressentem restrições de qualquer tipo nestes temas que, caracterizando-se mais como jazz do que poderíamos esperar, mantêm o velho sabor da música de câmara, intimista mesmo quando resvala para algum expressionismo. Espreita nesta música, até, o risco da exibição virtuosística, inevitável quando se trata de improvisadores de grande técnica e personalidade musical forte, mas ambos sabem a cada momento como afastar esse fantasma, distorcendo, sujando ou ironizando as suas próprias prestações.

«Western Front», ao contrário de «Hauts Plateaux», é fruto do acaso. O CD viu a luz do dia graças ao interesse manifestado pelo crítico americano Art Lange pela música que Zíngaro e a violoncelista sino-canadiana Peggy Lee (não confundir com a cantora de jazz «easy listening») apresentaram ao vivo, em 1996, na cidade de Vancouver. O concerto fora organizado como uma «blind date», circunstância só possível nessa área muito específica da música que é a improvisação, e a magia aconteceu. Tanto que Lange pressionou a editora suíça Hat Hut a publicar o disco e escreveu as notas mais floreadas que já lhe li para o acompanhar, com passagens como «o modo como eles fazem o que fazem é um segredo, é a banda sonora do que está para vir». O que poderia ter sido apenas um caso fortuito, ganhou, assim, outras implicações, mais uma vez no sentido da criação de uma «nova música de câmara».

O duo de Zíngaro com o também violinista Dominique Pifarély foi idealizado pela organização do festival Instants Chavirés, conhecedora de que o músico francês desejava tocar com o português. De facto, numa entrevista publicada na «Jazz Magazine», Pifarély, colaborador habitual de Louis Sclavis e actual representante de uma linhagem do violino de jazz que vem de Stephane Grapelli e passou por Jean-Luc Ponty e Didier Lockwood, afirmou que os seus violinistas preferidos eram o britânico Phil Wachsmann e... Carlos Zíngaro. Infelizmente, o registo documental de tal frente-a-frente foi incluído numa caixa com gravações «live» feitas em Outubro e Novembro de 1996 naquele festival, figurando nos outros dois CD o projecto Dix de Guillaume Orti e a orquestra Systéme Friche. Assim, o que poderia ser lembrado como um evento histórico passou um pouco ao lado dos fãs de ambos os músicos, diluindo-se o seu impacto. Foi tal a magia desse encontro que este primeiro volume de «Les Instants Chavirés – Toute la Musique Improvisée In Situ» contém o seu melhor. De facto, encontramos nele um Pifarély liberto, finalmente, dos estereótipos jazzísticos que tantas vezes afectam a sua inventividade, e um Zíngaro particularmente prolífero na quantidade, e qualidade, das suas deixas, sugestões e provocações. Só mais uma vez, em 1999, os dois violinistas se reencontraram para uma actuação, o que diz bem da importância deste disco.

De entre os duos discográficos de Carlos Zíngaro, os dois mais antigos foram reeditados, coisa rara nos meios da improvisação. «The Sea Between» começou por ser um vinil, surgindo o compacto com três peças adicionais. Este é o primeiro de vários trabalhos que Zíngaro gravou com Richard Teitelbaum, como «Cyber Band» (incluindo Fred Frith, Otomo Yoshihide, Tom Cora e outros) e «Golem» (com Shelley Hirsch, David Moss, George Lewis), e talvez seja o mais interessante. «Live-electronics» e processamento em tempo real estão a cargo do teclista americano, mas Zíngaro também salta para dentro das sínteses sonoras que envolvem os seus solos de violino, adensando a vertente electrónica deste trabalho com o seu Pitch to MIDI.

O também autor de «Solo au Monastére des Jerónimos» sempre considerou um privilégio esta reiterada colaboração com Teitelbaum: «Não podemos esquecer que ele é um pioneiro. Pela sua postura, as coisas, no entanto, tendem a passar-lhe ao lado. Algumas

das suas ideias precursoras, no domínio da electrónica, foram aproveitadas por outros, que conseguiram obter estatutos que ele nunca teve porque não se preocupou com isso. É um homem calmo, repousado, que cria a sua música na sombra, com uma inteligência fabulosa e um sentido de investigação vivíssimo. Foi pioneiro, designadamente, da "live-electronics" e conselheiro de Robert Moog na construção dos primeiros sintetizadores, foi pioneiro na pesquisa sobre o uso das ondas alfa e beta do cérebro como determinantes musicais, foi pioneiro na música interespécies, no "biofeedback", na World Music. Algumas das práticas que iniciou são hoje ponto assente, outras aguardam novos desenvolvimentos. Trabalhou com John Cage – continua, de resto, a estar próximo dos conceitos cageanos -, trabalhou com Luciano Berio, com Luigi Nono, foi colega de Philip Glass e Steve Reich, mas desde cedo mostrou grande propensão para a música improvisada. Não lhe interessou ser apenas um compositor e criar obras, quis tocar, estar em cena, e daí a sua ligação a improvisadores oriundos do jazz, como Steve Lacy ou George Lewis. O nosso primeiro encontro foi de total empatia de linguagem. Sendo a macrodominante da música que tocamos em conjunto a improvisação, gera-se no público a ideia de que se trata de material composto – quase como se fosse música "erudita". Os devotos da improvisação "hardcore" não gostam, é claro.»

Gravado com Joelle Léandre, «Écritures», por sua vez, é uma jóia nas discografias de ambos os improvisadores/compositores e a antecipação do que viria a ser, mais tarde, o Canvas Trio, por eles formado com Rudiger Carl, e que tem dois títulos a circular, «L'Histoire de Mme. Tasco» e «Moments». A familiaridade dos instrumentos co-protagonistas, bem como dos seus executantes – Carlos Zíngaro terá tocado com a contrabaixista mais vezes, até, do que com Lazro - é a chave da audição deste disco. Comenta Zíngaro sobre estas parcerias: «A Joelle é uma lutadora, uma lutadora que fez e faz questão em compor e tocar música (atenção: com um contrabaixo!) num meio totalmente controlado por homens. É uma mulher aguerrida e forte, apesar da extrema fragilidade interior, da enorme sensibilidade, escamoteada por via da agressão, do disparar primeiro e perguntar depois. No primeiro concerto que fizemos juntos dava a sensação de que já tocávamos há anos. Mas explica-se: tivemos percur-

sos muito semelhantes, passámos pela Academia, entrámos os dois em ruptura com a instituição musical – embora eu mais do que ela, que é uma intérprete do repertório "erudito" contemporâneo para contrabaixo -, interessámo-nos ambos pela livre-improvisação.»

Track 4

PLAY

Discmen

Ficha – «Part Human Part Simpson», Microwave Recordings, 1999. «Stucker», Ficta/AnAnAnA, 1999.

Na linha de um Yasunao Tone, embora mais minucioso e introvertido, bem se pode dizer que José António Moura, aliás Discmen, representa entre nós a versão «terrorista» da estética DJ. O seu material de trabalho consiste somente num leitor de CD, vários discos compactos adquiridos nas discotecas (o que faz dele um «apropriacionista») e instrumentos de corte de características diversas, podendo ir de um prego a um bisturi. Os processos que aplica são radicais: mutila de determinadas formas a superfície legível pelo laser do CD e explora os acidentes sonoros resultantes, designadamente os saltos e as repetições. Apesar da brevidade das peças, o seu objectivo é criar atmosferas de transe pela insistência num motivo rítmico, com a particularidade de não haver linearidade de eventos sonoros. Estes surgem quebrados e assimétricos, decompostas que são as músicas originais a partir da sua própria matéria interior. A diferença maior em relação a Tone está nas referências: se este é um partidário do noise com um percurso nas Novas Músicas, o músico português inspira-se claramente nas sincopações «techno».

Track 5

PLAY

Emanuel Dimas de Melo Pimenta

Ficha - «Difesa della Natura», ASA – Art & Technology, 1998; «Book One», ASA – Art & Technology, 1997; «L'Objettivo dell'Arte di Buby Durini», ASA – Art & Technology, 1997; c/ Muon: «Ares», ASA – Art & Technology», 1996.

Na colecção de imagens de Joseph Beuys, encontramos dois vídeos que nos esclarecem particularmente quanto aos propósitos deste multifacetado artista. Num, está fechado num quarto para tentar o que nos pareceria difícil: coexistir pacificamente com um coiote. Noutro, Beuys varre os vestígios materiais de uma manifestação para amontoar o lixo que recolhe, entre panfletos revolucionários e embalagens vazias de produtos de consumo, numa galeria de arte onde de seguida inauguraria uma exposição. O trabalho que tinha em mãos no final da sua vida, abruptamente interrompida a meio da década passada, foi a continuação de preocupações que já o dominavam nos anos 60 e 70. A produção de azeite e vinho representavam para ele uma relação positiva entre o homem e a natureza - equilíbrio utópico que ambicionava e que o levou a fundar, por exemplo, o Instituto para o Renascimento da Agricultura. Assim, o vídeo do seu derradeiro e simultaneamente artístico, antropológico e ambientalista empreendimento - apresentado na Trienal de Milão de 1998 - recebeu como título «Difesa della Natura», em referência às suas «operações» na cidade italiana de Bolonha. «Difesa della Natura» é também o título da obra electroacústica de Emanuel Dimas de Melo Pimenta estreada na homenagem a Joseph Beuys que teve lugar em Milão. E apesar de o compositor luso-brasileiro seguir o primeiro dos princípios a que obedece a arte multimédia - a autonomia dos «media» praticada por Cage e Cunningham, ou por Varése e Le Corbusier - é evidente que o carácter «ecológico» da estética beuysiana se transferiu para a sua música.

Com os «utensílios» habituais - computador e sintetizadores - , criou uma peça em dois movimentos em que, no lugar das atmosferas espectrais que lhe conhecemos, coloca materiais sonoros densos e orgânicos, ligando mais a sua música à terra. O que constitui uma surpresa, aumentada pela maior atenção dada ao plano rítmico, com o ocasional protagonismo, até, da percussão. Esta é indubitavelmente digital, mas tem tudo a ver com os tambores que, em certas regiões, ainda são a «língua franca» do Planeta. Deste modo, um novo campo de acção para a utopia de Beuys é anunciado: quase no início do Séc. XXI e do terceiro milénio, o nosso «regresso» à natureza não exclui necessariamente os avanços tecnológicos conseguidos durante o período em que, para utilizar os termos do criador alemão, «o homem e

os elementos viveram em ruptura». A grande tarefa de hoje é a reconciliação. A música de Pimenta é cibernética e virtual, depende de «chips» e memória RAM, mas está habitada. Ouvimos vozes nela, os murmúrios de gente viva planando no éter.

Seja como for, será «Book One» o mais bem conseguido título da discografia de Emanuel Dimas Pimenta, logo após a desilusão que foi «L'Objettivo dell'Arte di Buby Durini». O disco contém a mesma composição que o colaborador da Merce Cunningham Dance Company apresentara em concerto, inspirada no Livro dos Mortos egípcio. Com uma diferença, porém: foi registada em estúdio, para alívio de quantos repararam na imperícia do autor para interpretar a sua própria obra ao vivo, problema que muitos músicos electrónicos parecem ter. E como não podia deixar de ser, emissões dos vaivéns espaciais da NASA e vozes de rádio-amadores apanhadas no ar cruzam-se com uma extraordinária profusão de fluxos sonoros que, sobrepostos ou misturados, têm um efeito encantatório. Esta obra funciona como uma «cultura» de sons, no sentido biológico do termo, o inverso, pois, do que ouvimos no álbum dedicado ao fotógrafo italiano. «Ares», por sua vez, criado com o colectivo japonês de nanotecnologia aplicada à arte Moun, não confundiu a simplicidade e o equilíbrio inspirados nos princípios Zen com a pobreza sónica e das estruturas. E no entanto, incorre numa situação de risco: a principal preocupação do compositor parece ser o espaço e já não o tempo (ou a sua suspensão), ganhando uma presença extraordinária que se torna mais importante, até, do que o trabalho dos sons. A peça, de facto, não depende dos sons propriamente ditos, mas do que o espaço (digitalmente induzido e, portanto, absolutamente não natural) deles faz.

Repare-se que Emanuel Dimas de Melo Pimenta tem um especial interesse pela criação de ecossistemas virtuais – aliás, as suas partituras são criadas nesse meio, beneficiando do uso de «atractores estranhos» e vírus informáticos. Recentemente, introduziu o seu Woyksed, um planeta inteiramente produzido em computador, na Internet, onde serve como ambiente virtual para a interacção de criadores diversamente orientados e o usufruto dos «surfistas» cibernéticos. Seguindo o princípio de que cada cidade que o integre deve ser criada pelos seus utentes, o criador de «Digital Music», o

seu álbum de estreia, associou a este projecto multimédia personalidades como o escultor Francesco Mariotti, o coreógrafo Merce Cunningham ou o artista visual Ricardo Becker. Pretende-se que cada urbe do Woyksed seja composta por uma rede de museus, teatros, salas de concerto, bibliotecas, lojas e o mais que se pretender, onde se possa assistir a um espectáculo de dança virtual como trocar informações, apreciar um vídeo, consultar o catálogo de uma editora de música electroacústica ou até assinar um contrato.

Munido de luvas e óculos especiais, pode o interessado explorar as imensas possibilidades disponibilizadas deixando-se chocar contra edifícios (em três dimensões, obviamente) só aparentemente desprovidos de portas e janelas. Dentro de cada um deles encontra (ou encontrará, pois trata-se de um planeta em permanente construção), para além dos espaços de uso funcional, outros para simples recreação dos sentidos, alguns deles com propriedades alucinogénicas. Para comunicar com os demais visitantes de Woyksed basta, igualmente, tocar em quantos o «viajante» encontrar no seu caminho. A solução tem um carácter particularmente curioso, na medida em que é sucedânea do contacto físico: «Numa sociedade interactiva não é possível haver solidão», acredita Dimas Pimenta.

O planeta Woyksed tem, pois, um objectivo fundamentalmente lúdico: «A presente noção de trabalho é bem diferente da que existia há apenas alguns anos. Se antes trabalhávamos sobretudo para garantir a sobrevivência material, hoje encaramos cada vez mais a actividade económica como uma forma de sobrevivência espiritual. As novas tecnologias permitem-nos isso: se antes tinhamos uma vida formatada, condicionada pela necessidade, podemos agora experimentar e criar. São tecnologias bidireccionais, ao contrário, por exemplo, da televisão, que nos remetia para um papel de consumidores passivos. Ora, é lúdico tudo o que vai contra a estereotipação, tudo o que nos permite agir sem ser por automatismo. A cibernética permite-nos reecontrar a naturalidade da comunicação: não recebemos apenas, damos.»

Um aliciante especial oferece este «planeta interior à Terra» para quem, como Emanuel Dimas Pimenta, tem a dupla perspectiva do músico e do arquitecto: a possibilidade de «ver» a música. Numa conferência em Tsukuba, no Japão, este antigo colaborador de John

Cage chamou a atenção para o facto de a original condição da forma ser a simultaneidade, enquanto figura mas também enquanto superfície. No ciberespaço, ganha visibilidade o que anteriormente só ouvíamos. «O ponto de contacto entre a arquitectura e a música é a organização lógica de ambas, que se assemelha. A arquitectura não é coisa imóvel, e a música tem de ser, necessariamente, móvel. Por isso é que concebo edifícios "explodidos", podendo ser programados, desprogramados e reprogramados, e por isso, também, concebo estruturas musicais que parecem suspensas, sem início, meio ou fim. Afinal, Goethe não tinha razão quando disse que a arquitectura é música congelada», argumenta.

O objectivo de Pimenta, a prazo, é a criação de um sistema solar virtual, possibilitando deslocações de planeta para planeta. «Em tudo o que faço, é o jogo que me interessa», diz.

Track 6

PLAY

Emídio Buchinho

Ficha - «Toltech», AnAnAnA, 1999.

Depois de Rafael Toral, Manuel Mota e Gonçalo Falcão, a AnAnAnA decidiu apostar em mais um guitarrista, Emídio Buchinho. Sobejamente conhecido como técnico de som do cinema português e de muita da música das margens que vai surgindo à luz do dia, tem colaborado com Carlos Zíngaro em inúmeros projectos para dança e teatro e actuado com este violinista em situações de improvisação. Foi particularmente notada a sua participação num extraordinário concerto inserido, em 1998, no Festival do Futuro, ao lado de Zíngaro, Otomo Yoshihide e Gunter Muller. Faltava o disco. Ei-lo, e que disco! Em cada tema, entre dez, Buchinho apresenta uma diferente abordagem da guitarra, explorando técnicas variadas que lhe permitem chegar a determinadas soluções. Ou tentar, pelo menos, pois o mote de «Toltech» é uma conhecida passagem de José Régio: «Não sei para onde vou, mas sei que não vou por aí.»

De facto, a música de Emídio Buchinho é um constante corpo-a-corpo com a guitarra, com o sonoplasta dos nossos melhores realizadores a procurar transformar-lhe a personalidade ou a ampliar-lhe as capacidades físicas, para o que recorre amiúdes vezes à electrónica. Desta luta extremamente física resultam as vitórias e derrotas expostas no CD, devendo-se entender tais desfechos não no sentido valorativo, enquanto peças bem ou mal sucedidas, mas como marcos de um relacionamento instrumental que é levado às últimas consequências e nos transmite uma enorme vitalidade e, sobretudo, uma imensa verdade. Só a música improvisada - mesmo que editada posteriormente em estúdio, como é o caso, para os ajustamentos e correcções aconselhados pelo suporte disco - poderia garantir isso. Improvisar, afinal, é partir sem direcção, só a encontrando à medida da vontade ou, o que ainda é mais saboroso, do acaso.

Emídio Buchinho avança por dois caminhos - o do puro experimentalismo, numa atitude de pesquisa dos sons e das estruturas que vão entrando em mutação, e aquele que segue os primados da estética «ambient», com propostas de escuta mais pacíficas, para outros tipos de fruição, e a construção de paisagens audio que extravasam amplamente o domínio guitarrístico. Os seus materiais de trabalho não são tanto as notas e os acordes proporcionados pela guitarra convencional, mas os ruídos, os parasitas sonoros da electricidade. A utilizar um rótulo para definir a música que toca, o de «noise music» pode servir até ser encontrado outro melhor. No fundo, porém, Buchinho não é mais do que um guitarrista de blues, como fica amplamente demonstrado por um tema de carácter impressionista, «Soul», pleno de alusões aos blues acústicos do Delta do Mississipi. São essas as suas origens, para todos os efeitos, como já admitiu numa entrevista à TSF.

Todas as restantes faixas de «Toltech» são impressões, com títulos descritivos (ainda que abstractos) como «Idea», «Devotion», «Be» ou «Truth». O propósito de Emídio Buchinho parece ser claro: dizer através da música o que é da ordem do indizível com as palavras de todos os dias. Aliás, é essa virtude que faz da música a rainha de todas as artes, tal como os gregos antigos consideraram e ainda ninguém contradisse. E não só os gregos: «Toltech» homenageia um

povo já desaparecido que se distinguiu pela sua natureza artística, os toltecas, e que, talvez por isso, é menos referido que os seus vizinhos, os aztecas e os maias, guerreiros e sacrificadores de homens. Com uma pequena corruptela nas últimas consoantes, aludindo à interpenetração da arte e da tecnologia nos dias de hoje, por ele mesmo praticada.

Track 7

PLAY

Ernesto Rodrigues e Jorge Valente

Ficha - «Self Eater and Drinker», audEo, 1999.

O duo formado por Ernesto Rodrigues e Jorge Valente já se chamou Orquestra Vermelha. As razões que os levaram a escolher esse nome - recorde-se que se designava assim a rede de espionagem implantada pelos serviços secretos soviéticos no III Reich - são compreensíveis, tanto quanto as que os levaram a mudar de ideias. Tem uma clara feição orquestral, a abordagem da electroacústica feita por estes dois improvisadores que prosseguem a tradição cageana, fiéis ao princípio de que todo e qualquer som é passível de aproveitamento na criação de música. Graças à «extensão» do violino operada pela electrónica e às polifonias congeminadas pelo Quatur, um programa interactivo com base Max que é alimentado por um sintetizador Yamaha DX7 II, os planos sonoros multiplicam-se, ganhando uma envolvência quase sinfónica. Por outro lado, a simbólica, e bastante irónica, alusão aos «submarinos» comunistas nas hostes nazis é esclarecedora quanto à maneira de estar de ambos, na medida em que infiltram estéticas e tipologias musicais que pouquíssimo ou nada terão a ver uma com a outra para obter dividendos estranhos a esses domínios. Falo do pós-serialismo e do free jazz, na sequência dos quais eles se situam, cruzando elementos em que dificilmente se adivinharia alguma familiaridade. Desta progressão geométrica resulta aquilo a que normalmente se chama «música estocástica», um nome que define mas não rotula, na impossibilidade (ainda por cima desejada) de o fazer em se tratando de uma música híbrida.

Acontece, porém, que o violinista e o teclista não pensam a música em termos de produto acabado, composição. Para eles, o acto musical é mais importante do que aquilo que dele resulta (gravar um disco em estúdio tem primazia sobre o próprio disco, quer isto dizer; já não se trata de um «documento», como o seria se fosse registado em concerto, mas não chega a ser uma Obra). Mesclar os sons que cada um produz numa amálgama indescernível que nela tem o seu fim, não lhes interessa. Mais cativante é buscar as suas respectivas individualidades e captar-lhes a voz interior, para a partir delas tentar uma mútua estimulação, um diálogo, ou melhor ainda, uma «dinâmica criativa dialéctica», para usar as suas palavras. É esta, aliás, a senda da improvisação, dada a forma como entende o «outro», seja o público ou o(s) músico(s) com quem se actua - afinal, antes de tocar o improvisador ouve. Mais: quando toca, fá-lo na prioritária expectativa de ser ouvido. Silêncios, desafios e reacções não necessariamente previsíveis (quanto menos, melhor!), contrastes e complementaridades, ostinatos, glissandos, estruturas em embrião, pedaços de frases que nunca chegam a formar-se, «self-intonations», catadupas de notas, «drones», ruídos só aparentemente a-musicais (Cage, sempre Cage), microtonalidades, paisagens audio, falsos solos, inflexões de discurso, rupturas da linearidade assim que esta se torna uma ameaça, simples murmúrios ou convulsões, tudo isto se torna na matéria-prima de uma música a dois, livremente partilhada e dirigida para a «exploração sistemática do instante», eregendo o tempo real como substrato e causa.

Não se pense, porém, que é por optarem pela personalização dos seus nomes na capa deste CD que Ernesto Rodrigues e Jorge Valente resolvem o seu problema. A música que tocam entre si é bem diferente das que podemos ouvir com o primeiro em contextos como Fromage Digital ou IK * Zs (3), e o segundo inserido no grupo Trioto Flêumico ou em colaboração com Patrick Brennan. Há algo que acaba por ultrapassar as suas respectivas influências e vontades, algo de que os dois em conjunto e não um e o outro discriminados são simultaneamente sujeito e objecto - esse «algo» é da ordem da indeterminação, do acaso. A improvisação é uma música de acidentes, e estes não dão origem apenas a eventos, mudam também quantos

por eles passam. O que dois (ou três, ou seis, ou vinte...) músicos são enquanto tocam juntos, são-no consoante as circunstâncias e o modo como se adaptam aos outros, que não somente em conformidade com o que há de mais constante neles. A música improvisada, grito de liberdade individualista, é igualmente, num paradoxo digno de nota, a mais gregária das músicas, ansiando pela colectividade.

Não estranha, de resto, que os percursos de José Ernesto Rodrigues e Jorge Valente passem pela música popular, quando não mesmo tradicional. Rodrigues acompanhou Fausto e integra a formação de Jorge Palma; Valente é um estudioso da música dos países africanos de expressão portuguesa, que chegou a produzir e editar em disco. Não obstante abraçarem uma prática musical minoritária, interessam-se pelo património que nos é comum e admitem-no nas suas improvisações, mesmo que possam não o fazer em consciência. O estilo violinístico de José Ernesto testemunha-o, com a sua dimensão «folk» e uma crueza que é distintiva do violino popular em qualquer parte do Mundo. Quanto a Jorge Valente... não será verdade que, hoje, o computador é o instrumento popular por excelência?

Este «Self Eater and Drinker» é o CD que coloca finalmente em primeiro plano estes dois músicos nacionais que há tanto tempo circulam nos meios da improvisação - Jorge Valente, por exemplo, pertenceu a uma das formações originais dos Plexus de Carlos Zíngaro, nos idos anos 70. Ernesto Rodrigues participou em «Projects», de Carlos Bechegas, mas tem aqui a «visibilidade» que lhe faltava. Introspectiva, minimalista no sentido da economia dos sons e das técnicas utilizadas (o violinista procura utilizar apenas certos motivos em cada tema, restringindo o seu âmbito de acção), esta suite em oito partes dedicada a Martin Kippenberger ouve-se com bastante agrado, mas a verdade é que nunca surpreende nem tem grandes rasgos. Oportunidade perdida?

Track 8

PLAY

Free Field

Ficha - «Tales From Chaos», AnAnAnA, 1997.

Free Field é o projecto discográfico (sem continuação depois deste «Tales From Chaos»...) de alguém que até recentemente circulava apenas nos meios da música para cinema e teatro: Vítor Joaquim. As peças deste teclista e manipulador de instrumentação electrónica (para além de objectos de cerâmica e madeira, pedras, brinquedos vários) são devedoras do ambientalismo de Brian Eno e de uma «lounge music» estruturalmente mais sofisticada, mas integra elementos provenientes do experimentalismo «culto» e da improvisação radical. É destas áreas, aliás, que surgem os seus convidados nas sete partes (ou «planos», dado o carácter cinemático desta música) da primeira e longa composição do CD, «Nothing is Pure (in Electric Sounds)», os quais lhe permitem uma extrema variedade de timbres e cores, que vão do acordeão (Dimas Pereira) ao violino (Carlos Zíngaro), passando pela guitarra portuguesa mutante de Nuno Rebelo e os «sons cinematográficos» de Miguel Santos. E como nada, de facto, é puro na música deste fim de século, o primeiro plano descola de uma situação que lembra excessivamente o universo de Michael Brook, com a intervenção do guitarrista Emídio Buchinho, e o último desemboca numa desconcertante sopra de pedra que tem como ingredientes as cordas dedilhadas, deslizadas ou percutidas de Rebelo, o quase classicismo de Zíngaro e da violoncelista Marta Navarro e o saxofone zorniano de Marco Franco, tudo isto montado e misturado pela mão de Joaquim.

A solo, mas com a mesma devoção pelos fenómenos auditivos, segue-se «Everlasting Echo/Eco Perene», a instalação sonora de Vítor Joaquim para uma exposição de Andreas Stocklein na igreja de S. João, em Palmela. Está aqui mais em evidência a vertente ambiental de Free Field, e ambiental segundo os conceitos originais desta tendência, os expostos em clássicos como «On Land» e «Apollo». Boa música, sem dúvida, mas não particularmente instigadora.

Track 9

PLAY

Gonçalo Falcão

Ficha - «Load " "», Ficta/AnAnAnA, 1997.

Os fundamentos estéticos deste mini-CD são desde logo anunciados: Gonçalo Falcão move-se em domínios do rock, mas tudo faz para que tal não seja demasiado evidente. Esta ambiguidade desdobra-lhe as situações possíveis, que podem ir da mais afirmativa extroversão sonora a um contemplativo paisagismo ou vice-versa, sem transição e sempre com retorno, numa variedade de planos que nos permite renovar a descoberta. Longe de influências minimalistas, ao contrário de alguns dos portugueses já consagrados no instrumento que toca, recupera um factor básico da música improvisada sem cair em formalismos: a errância discursiva. Recorrendo à gadgeteria ao dispor de qualquer guitarrista que escolha a via da electricidade, Falcão tem uma característica particular: privilegia os dedos aos efeitos dos pedais. Mesmo nos momentos em que não parece estarmos a ouvir uma guitarra, devido aos processamentos utilizados, temos a exacta percepção do que estão os seus dedos a fazer – salvaguardadas as distâncias, diria que tem afinidades com a abordagem dedilhada de Loren MazzaCane Connors.

Com um estilo distinto do ambientalismo «noise» de Rafael Toral e do pontilhismo abstracto de Manuel Mota, o também líder dos Electro Flan alinha por um free rock devedor em grande parte dos iconoclastas japoneses da guitarra, como K. K. Null e Keiji Haino, o primeiro mais do que o segundo. Unanimemente aplaudido pela Imprensa especializada europeia, «Load " "» é um surpreendente exercício de energia e contenção. A guitarra eléctrica é atacada com violência no tema que dá título ao disco, mas essa pujança nunca ganha direito de cidadania - o curioso desta peça é precisamente o armadilhamento que a cada instante Gonçalo Falcão coloca sobre a sua própria expressividade, delimitando-a e circunscrevendo-a com uma autodisciplina que a sua entrega não deixava adivinhar. «Poke», com pouco mais de um minuto de tessituras, é o alívio final de uma atmosfera saturada que por milagre nunca chega à entropia. Excelente estreia em disco do jovem guitarrista, que no seu CD-R «Volkswagner - Solo Guitar Improvisations 1998», entretanto saído, já é menos feliz.

Track 10

PLAY

Manuel Mota

Ficha - «I Wish I'd Never Met You», Headlights, 1999;
«Environmental Analysis Report», AnAnAnA, 1995.

«Morton Feldman plays the blues», poderia dizer-se sobre esta música que só não nos revelou uma nova faceta de Manuel Mota porque já tinhamos tido uma amostra dos seus mais recentes interesses na colectânea «Way Out - New Music From Portugal». A primeira surpresa que o também jovem arquitecto nos dá neste breve mas denso disco de título à Raymond Carver é o protagonismo de uma guitarra eléctrica que, curiosamente, toca «de mãos limpas», sem quaisquer efeitos electrónicos. E vai logo ao cerne da questão, com uma abordagem claramente inspirada nos blues mas também nas propostas heterodoxas de Feldman, tal a aversão à linearidade melódica e à articulação de fraseados que o move. Os sons parecem espalhar-se em múltiplas direcções, de acordo com a noção de «espaço» daquele compositor, mas a lógica global é irrepreensível na sua serenidade liliputiana. Há algo aqui, também, da música de transe marroquina ou de Cecil Taylor (Mota toca a guitarra quase como um pianista, um pouco à maneira de Elliott Sharp), mas se essas são referências assumidas, a sua influência prática é distante.

Já «Environment Analysis Report» tem o protagonismo de uma guitarra acústica, mas, curiosamente, mais traficada que a eléctrica que depois adoptaria e trabalhada com um sistema de «delay» e uma mesa de mistura. Pelo meio do CD, surgem gravações (em minidisc, que tem um papel fundamental nos resultados obtidos, ao

nível do corte e da colagem) de sons naturais (pássaros, vento, ondas do mar) e urbanos (automóveis), bem como temas de ruído branco. Só muito mais tarde ouvi uma abordagem semelhante, assinada por Leonid Soybelman, o que diz bem da procura de uma voz própria por parte deste músico de formação autodidacta na área do rock. O propósito é claramente o estabelecimento de atmosferas, sendo este disco muito mais ambiental do que o seu sucessor, chegando mesmo à encenação das situações musicais. Cada peça, na realidade, funciona como um «teatro» de sons, centrada sobre os elementos que põe em cena.

Track 11

PLAY

Miguel Azguime

Ficha – A solo: «Para Lá dos Mares», Miso Records, 1998; c/ Miso Ensemble: «Miso Ensemble», Miso Records, 1991.

Objectivamente, este disco não pretende ser mais do que uma recolha da música e das texturas sonoras que o co-fundador do Miso Ensemble criou para o Pavilhão do Conhecimento dos Mares da Expo '98. A verdade, porém, é que tal música e tais texturas comprovam os mais recentes interesses do percussionista e compositor, pois extravasam amplamente o simples trabalho de processamento dos instrumentos acústicos para entrar decididamente no mundo sonoro virtual. Se não estão aqui os primeiros passos documentados de Azguime à frente de um computador, serão de qualquer modo os segundos. Há uma «aura» de maravilhamento ao longo do disco que não terá apenas a ver com o tema tratado (a história e a mitologia dos mares, ilustrados em títulos como «Origem», «Insondável» e «Invocação»), mas também, ou sobretudo, com o próprio processo de descoberta. A frescura destas composições, sejam melhor ou pior conseguidas, chega a ser surpreendente. É preciso recordar (o próprio Miguel Azguime esquece-se) que o seu passado musical foi enformado pela improvisação e pelo experimentalismo, e daí que os seus conceitos sejam

diferentes dos de um João Pedro Oliveira, por exemplo, e diferentes no sentido de menos formais e convencionais. Não será tão interessante quanto este, mas é com certeza mais «novo».

Seja como for, «Para Lá dos Mares» não tem a solidez de «Miso Ensemble», até à data o cartão de visita do duo que Azguime constitui com a sua mulher Paula. Estão incluídas neste CD três das composições mais importantes de todo o percurso do Miso Ensemble, «Déposer la Forêt», «Constelações» e «Água ou Maré – Nome de Pedra». A versão da primeira é para banda magnética, electrónica portanto, com a «floresta» de címbalos, crotales, gongos e sinos fortemente processada, pairando sobre ela uma melodia de flauta, também electronicamente transformada. Na segunda não se chega nunca a reconhecer os instrumentos intervenientes, tal a reverberação e as reflexões do espaço em que foi gravada - o objectivo foi mesmo aceder a uma «fusão tímbrica» entre a flauta e a marimba. A última é uma pequena obra-prima conceptual, «para água, mós de pedra, piccolo, flauta em dó, flauta baixo, percussão e electrónica ao vivo com uma montagem de textos de "Finisterra" de Carlos Oliveira e narrativa do moleiro do moinho de maré de Corroios», como somos elucidados na contracapa. Trata-se de um estranho e saboroso híbrido entre a «sound art», a electroacústica, o «spoken word» e o clássico concerto, mas separada como está do local onde nasceu esta música toma as feições de uma peça radiofónica.

REPEAT

Entrevista

Do disco de estreia do Miso Ensemble, em vinil, até ao vosso CD homónimo, o que mudou?

Miguel Azguime – Bom, em termos extra-musicais, há uma diferença substancial quanto à qualidade do som. O LP foi gravado ao vivo, embora não tivesse sido anunciado como tal. Foi um erro: deveríamos ter referido na contracapa essa circunstância. Só a peça «Quatro Estações» foi recriada em estúdio, porque o registo em concerto estava danificado com o ruído de cadeiras arrastadas. Já o CD, apesar de as gravações terem decorrido «in situ», para explorarmos

as qualidades acústicas de determinados locais, teve outro enquadramento. Não utilizámos grandes técnicas de estúdio, mas as coisas foram cuidadosamente pensadas. Quisemos que cada tema tivesse características acústicas particulares e optimizadas, com várias sessões de gravação, diversos «takes», o necessário. O primeiro disco foi o possível na altura: a diferença é, sobretudo, essa. Não podíamos fazer melhor, tecnologicamente. Foi importante para nós, também, porque iniciou um projecto editorial que tivemos, entretanto, de congelar por falta de meios. Só três anos depois surgiu a oportunidade de lançar esta segunda obra do Miso Ensemble, graças aos apoios da Câmara do Seixal e da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

E em termos musicais?

M.A. – Também houve diferentes condicionalismos. No LP compilámos o que tinhamos, para o CD já o nosso repertório estava mais alargado, de modo que seleccionámos estes temas, e não outros, guiados por motivações muito específicas. Claro que não fiquei satisfeito, nunca fico. Musicalmente, não acho que existam mudanças fundamentais. É o prosseguimento natural do processo desencadeado com o disco de 1988, decerto que com maior maturidade e isso tanto ao nível da técnica instrumental como da composição. Há imensos pontos em comum com o LP: coisas totalmente improvisadas ou integralmente escritas e entre esses pólos diversos modos de associação entre elementos compostos e improvisados. Mas é claro que há diferenças, imediatamente perceptíveis, aliás. Uma está logo ao nível dos timbres, das sonoridades. No compacto toco pouca percussão, centro quase tudo na marimba, e a Paula, para além da flauta em dó, toca também flautas baixo e piccolo. Acrescentou-se, também, a vertente electrónica, que não figurava no vinil, mas talvez não deva dizer «electrónica», pois não há síntese de som e sim processamento, como em «Déposer La Forêt».

Parece-me ter havido um depuramento...

M.A. – Sim. Foi essa a opção: depurar. Até no sentido de sermos mais rigorosos nas escolhas, nas soluções. O LP, porque foi captado ao vivo, tinha um carácter de matéria em bruto, de energia imediata. Reeditámo-lo em CD, mantendo algumas das peças tal como

estavam mas introduzindo novas versões de outras, e acrescentando mais material.

O outro disco não era mais deferente para com as práticas correntes da música «erudita» contemporânea? No CD vocês não estarão mais abertos, se tivermos o, na minha opinião, académico «Quatro Estações» como termo de comparação?

M.A. – Não sei se entendo o que quer dizer com académico. Se acha que o CD contém uma linguagem mais pessoal, isso sem dúvida...

Menos carregada, menos delimitada...

M.A. – Não acho. Já no outro disco não havia influências directas desta ou daquela música, de um ou de outro compositor, tal como não encontro neste. A linguagem que temos hoje já a encontrava no LP. Talvez sinta isso porque têmo-la mais assumida, mais consistente. Mais coerente, se quiser. Academismo? Não, julgo que não. Dois anos antes de gravarmos o LP, a Paula estudava as músicas indiana e japonesa e eu a africana. De resto, como sabe, vim do jazz. E do jazz de vanguarda, que é o mais livre de formalismos: julgo que ainda se pressente isso, no meu trabalho de percussão. O duo de «1+1=3» era muito «japonês», muito tenso e forte. Tivemos, de resto, grandes dificuldades em fazer aceitar a nossa música junto dos meios eruditos, que são habitualmente conservadores.

Neste trabalho está muito concentrado na marimba. Já tinha abandonado a bateria - desistiu igualmente das percussões miúdas?

M.A – Não, de modo algum. Apenas quis, neste disco, aceitar um desafio que me fiz a mim próprio. A marimba é o instrumento de percussão tecnicamente mais exigente, embora até não o considere o mais interessante. Procurei dominá-lo e a ele me tenho dedicado – o CD reflecte isso. Nos concertos, porém, não o uso mais do que 20 minutos. A bateria que eu utilizava já não era propriamente a do jazz. Quando comecei a «alargá-la», juntando-lhe «temple blocks» e coisas assim, foi com o fito de a adaptar a determinados aspectos da música «erudita», notada, para percussão. Ainda não conhecia então bateristas como Paul Lovens, Paul Lytton, Andrea Centazzo, Han

Bennink. Quando os descobri, foi com uma certa surpresa: afinal, havia uma quantidade de gente, para além de mim e antes de mim, que teve a mesma ideia. Identifiquei-me com eles, naturalmente, e até mantive relações de intercâmbio com um ou outro, o Bennink por exemplo. Foi assim até constatar que a bateria constituía uma prisão de linguagem. Tinha uma série de vícios e tiques provenientes do jazz, e queria libertar-me deles.

Ainda que tivesse de se entregar aos vícios e aos tiques da música dita «erudita»?

M.A. – Repare: a bateria era o meu instrumento, e a partir do momento em que comecei a alargar o leque das percussões, passou a ter para mim a conotação de um tipo de música que já não era mais o meu. Ou seja, a bateria desmantelou-se, desfez-se por si própria. Já não precisava dela, não me dizia respeito.

«Mandala» é para xilomarimba de quatro oitavas. É o único tema a solo do compacto. O que é aí improvisado e composto? Não se distinguem, os dois âmbitos...

M.A. – Há módulos escritos. O seguimento das várias partes está definido «à priori», mas fica em aberto, para uso livre, pelo menos 60 ou 70 por cento da peça, que é efectivamente improvisada. Tenho várias opções, ou toco o total dos seis motivos ou somente alguns deles, sendo que todas as combinações são possíveis. Já fiz uma versão de 16 minutos; a do disco tem pouco mais de 11. Posso fazê-la com seis.

Ouvindo o Miso Ensemble em disco ou ao vivo, sinto que a sua intervenção é mais imaginativa e audaciosa que a de Paula Azguime. Contesta?

M.A. – Contesto. A percussão é, por natureza, muito mais espectacular do que uma flauta. Nos concertos, as palmas vão mais facilmente para o percussionista. Trilok Gurtu deixou de tocar tablas para se dedicar a uma variante da bateria: é o preço do sucesso. Ele já era fabuloso, mas desde então fez-se notado, integrando-se numa conjuntura estético-comercial que lhe permitiu, finalmente, veicular a sua música. É isso que eu não aceito: a resignação, a falta de vontade

de arriscar. Julgo que se pode ser muito mais criativo se se quiser ir às últimas consequências. Há outro aspecto: sou mais extrovertido do que a Paula. Ela é extremamente sóbria, concentrada. Em palco, as nossas atitudes são, realmente, muito diferentes, mas devido às personalidades de cada um. Se eu tocasse flauta, provavelmente mexer-me-ia mais do que ela. Acho até que, em certos aspectos, a Paula é capaz de mais audácias do que eu, e é com certeza mais intransigente e menos disposta a pactuar com situações ambíguas. Sim, ela nunca tocou jazz, mas também recusou-se sempre a fazer escalas ou a tocar uma música que lhe parecesse morta.

Fale-me sobre o vosso aproveitamento dos espaços acústicos. «Constelações» foi concebida tendo em conta as condições sonoras da escadaria do Palácio Fronteira, e «Água ou Maré – Nome de Pedra» utiliza as mós do Moinho de Maré de Corroios, no Seixal...

M.A. – Não se trata só de aproveitar os modos com que o som é transportado, mas também de perceber até que ponto a própria criação musical pode ser enformada pelo espaço envolvente. Não podemos tocar numa sala de cinema o que fica melhor numa igreja, mas não se trata apenas disso: pretendemos levar a «função» espaço mais longe. A primeira oportunidade que tivemos de explorar este aspecto foi na sequência do convite que a Fundação das Casas de Fronteira e Alorna nos endereçou para compormos uma peça de homenagem à poetisa Alcipe, quarta marquesa de Alorna, peça essa que interpretaríamoss em concerto numa sala do Palácio Fronteira. Preferimos a escadaria, devido à longa reverberação mas também às reflexões acústicas com que ali deparámos, levando a uma riqueza harmónica invulgar. No caso de «Constelações», o espaço acústico faz mesmo parte da composição. Procurámos que houvesse uma fusão tímbrica entre os dois instrumentos intervenientes, a marimba e a flauta. Tendo em consideração, repare, que são completamente opostos: a marimba tem características temperadas, com notas fixas e variações dinâmicas pobres, e a flauta é um instrumento de timbres, de micro-intervalos, de desafinações, de destemperamento. Só as reflexões daquele local poderiam permitir que a dois metros da flauta não se ouvisse esta, mas um som enorme vindo de trás ou dos lados. A

peça, inclusivamente, foi gravada sem qualquer amplificação. Esta composição, verificando bem, é de síntese. Síntese não electrónica mas acústica, ou seja, criação de novos timbres distintos dos originais. A peça é escrita, há uns acordes básicos de marimba, mas a partitura funciona somente como o sequenciador de um computador ou um «piano roll», de forma precisa, que enquadre as sonoridades da flauta, dispostas por uma oitava e meia.

E a do moinho?

M.A. – A composição do Moinho de Maré de Corroios já não terá tanto a ver com condições acústicas, mas com os elementos do moinho e o ambiente que ali se respira. Tudo começou com a proposta de um concerto que fizemos à autarquia do Seixal, mas depois de visitarmos o local ficámos tão encantados que resolvemos avançar com outro projecto: escrever uma composição propositadamente para a sala de moagem. A directora do Eco-Museu do Seixal aderiu à ideia, a Câmara aprovou e encomendou-nos a peça. Captámos os sons de água em três pontos distintos e processámo-los electronicamente em tempo real, com três registos diferentes, um mais agudo, um grave, outro cheio. Ou melhor: aproveitámos o som natural e intercalámo-lo com o tratado, acrescentando-lhe, assim, uma dimensão fantasmagórica. Foi o mesmo que fizemos com as partes faladas - as recordações vividas, concretas, do moleiro, e as leituras de «Finisterra» de Carlos de Oliveira pela actriz Márcia Breia, por disporem de um carácter acentuadamente onírico.

Essas composições não podem, então, ser interpretadas noutros locais?

M.A. – Podem. Acho inclusive que elas valem por si só, independentemente do espaço. Acontece, porém, que para tocar «Constelações» numa sala de espectáculos normal precisamos de dois processadores digitais e quatro colunas de som. Mas não é fácil: defrontamo-nos, mesmo, com sérios problemas. Há uma saturação do som, é difícil evitarmos os «feedbacks». A textura é tão densa que os aparelhos entram em «panne». «Nome de Pedra», por sua vez, pode ser tocada com a parte da água e das mós contida numa fita magnética, que só é preciso reproduzir.

Track 12

PLAY

Mute Life Department

Ficha - «Still», CD-R, 1998.

Logo se torna claro que o techno é a matriz deste projecto do Porto constituído pelo também artista visual Pedro Tudela, por Alex Fernandes, mais conhecido na área da música de dança por Alex FX, e por Pedro Almeida. É nas franjas daquele género musical que se situam os três elementos dos Mute Life Department. Entre o ambientalismo electrónico e a experimentação, são responsáveis pelo que de mais interessante na área se faz em Portugal, algures num plano em que situaria num dos lados os Zzzzzzzzzzzzzzzzp! e no outro os Vitriol. «Still» é o registo de uma actuação do grupo (uma das raras em três anos – na altura do seu lançamento – de existência) numa exposição de Tudela. O sampler é o instrumento principal, mas grande relevo têm a montagem de fita, herdeira dos princípios concretistas, a percussão acústica e os «objects trouvés», com um papel decisivo para as falas ocasionalmente introduzidas, responsáveis designadamente pela adensação do efeito dramático pretendido. No meio de tanta «pastilha elástica» dita alternativa, é com bastante agrado que se descobre uma música com estes contornos.

Track 13

PLAY

Nuno Canavarro

Ficha – «Plux Quba – Música para 70 Serpentes», Ama Romanta, 1988.

Em Novembro de 1987, o ex-teclista do grupo de rock Street Kids, no qual também tocava Nuno Rebelo, decide candidatar-se a um concurso de «música moderna portuguesa», termo que nunca se soube muito bem o que significava, destinado a encontrar «novos valores». Nuno Canavarro foi um dos vencedores (o outro foi Tozé Ferreira, como ele interessado pela electrónica). No ano seguinte, a

Ama Romanta, dirigida por João Peste, vocalista e líder de uma formação muito pouco convencional, Pop Dell'Arte, publicou-lhes os discos de estreia a solo. «Plux Quba» foi redescoberto internacionalmente já no final da presente década, graças à imensa curiosidade de Jim O'Rourke pelas abordagens não-conformistas da música, e imediatamente reeditado nos Estados Unidos. De Tozé Ferreira nunca mais se ouviu falar. Dos dois discos, é este sem dúvida o mais interessante, dado o carácter contemplativo e aéreo, embora não soporífero, que Canavarro emprestou ao seu trabalho. Em termos de concepção, é bastante simples. As referências fundamentais desta música são africanas, mas de uma África mítica e apenas superficial. Por vezes julgamos ouvir um kora, noutro ponto a sustentação rítmica é dada por um «sample» de percussão e mais adiante assistimos ainda à utilização, por via electrónica, de cânticos africanos.

Com uma grande sensibilidade harmónica, Canavarro parece inscrever-se no grupo de criadores musicais que reconcilia a electroacústica com a humaníssima condição da arte que pratica, o que não vai sendo muito comum. De resto, o que encontramos nestes temas? Uma imensa debilidade, que torna «Plux Quba – Música Para 70 Serpentes» num objecto introspectivo e quase ambientalista, em que até os sons domésticos (a voz de uma criança, ruídos do quotidiano) são incluídos na matéria musical. Tudo isto é passado, de qualquer modo. Nuno Canavarro saiu de cena, para só voltar numa infeliz incursão próxima da New Age ao lado de Carlos Maria Trindade (Madredeus) e desaparecer novamente. O reconhecimento das suas propostas musicais chegou demasiado tarde.

Track 14

PLAY

Nuno Rebelo

Ficha - «Azul Esmeralda», AnAnAnA, 1998.

«Azul Esmeralda» é a banda sonora de uma coreografia de Paulo Ribeiro estreada no Teatro Nacional de S. João, no Porto, em 1997 e reposta em vários palcos do País no ano seguinte. O CD con-

firma o que antes se ouvira: uma música irrequieta e em permanente metamorfose, saltando bruscamente de situação para situação. O que é assim explicado por Nuno Rebelo, de quem ainda se recorda o grupo de «avant-pop» Mler Ife Dada: «Gostei sempre das músicas mais variadas. Até um grupo de baile, se for honesto no que faz, me pode influenciar. Além disso, fui muito marcado na minha adolescência por Frank Zappa, que procedia a colagens de materiais. Por Zappa e pelas mudanças e passagens súbitas de uma das minhas formações preferidas dos anos 70, Gentle Giant.»

A metodologia empregada pelo autor de «Manobras de Maio» e «M2» foi bastante curiosa neste novo trabalho. Pediu a três improvisadores com actividade em Portugal – Carlos Bica (contrabaixo), Marco Franco (bateria), membro do quarteto de percussão Tim Tim Por Tim Tum, e o americano residente no Alentejo Greg Moore (trombone, tuba), com fama nos meios do jazz devido à sua passagem pelo lendário Willem Breuker Kollektief – que tocassem com a maior liberdade e separadamente durante 40 minutos, sem qualquer indicação do que faria posteriormente com as gravações. E o que fez Nuno Rebelo? Escolheu determinadas sequências, (re)montou-as, manipulou-as ao nível do «pitch» ou do «reverse» e acrescentou-lhes sons de sua lavra, tocados em guitarras diversas ou captados no próprio espectáculo, como certas falas dos dançarinos, e em locais específicos, como um campo de milho em Santiago, Cabo Verde.

«Este é o mais acústico dos meus discos até à data» - explica Rebelo. «Quis encontrar um certo equilíbrio – como o principal instrumento que utilizei para as colagens foi o computador, procurei preservar a sonoridade acústica e os discursos dos músicos que colaboraram comigo. Nalguns casos, até, a poucas fragmentações procedi: no primeiro tema, "Friends and Faces", aproveitei todo um solo de Greg Moore como centro dos acontecimentos, limitando-me a embelezar o que ele tinha feito. Noutras passagens, verifiquei que podia estabelecer certas associações. Apesar de terem tocado a solo, desconhecendo cada um o que os outros tinham feito, as coisas encaixavam-se extraordinariamente, pelo que me bastava ajeitar aqui e acertar ali. Mas houve, é evidente, outras em que o processo de montagem foi mais difícil, complexo e pormenorizado.»

Para o próprio Nuno Rebelo, a criação da banda sonora de «Azul Esmeralda» foi um suceder de descobertas e revelações e o prazer com que se dedicou a essa tarefa está bem perceptível no resultado final. Com um percurso dividido em múltiplas frentes, como músico rock, improvisador ou experimentador de formas e possibilidades sonoras em ambiente de estúdio, este disco, tal como os anteriores, valoriza no entanto o papel de compositor de cena do também responsável pela música do espectáculo de Philippe Genty no Pavilhão da Utopia da Expo '98 e autor do hino da última exposição universal do século. Quanto a isso, porém, encolhe os ombros: «A minha vida para aqui veio parar. A verdade é que a maior parte do meu trabalho, hoje, é como músico de cena. A improvisação tem sido o meu "hobby", mas vai deixar de o ser – vou ter condições, agora, para tocar regularmente com outras pessoas. Ultimamente, tenho-me dedicado mais ao estúdio do que à guitarra, o que vou corrigir. Aliás, "M2" foi um disco de guitarrista, o que este não é. Quero voltar a tocar guitarra com a frequência de antes. Até nos Mler ife Dada, onde tocava baixo, o fazia como um guitarrista.»

Com um bom currículo de obras para as artes cénicas e o cinema, Nuno Rebelo prefere claramente a dança: «Nela, a música é rainha. Logo, e dependendo dos casos, basta-se a si própria e sobrevive à finalidade para que foi criada. A música para cinema e teatro é mais funcional e está mais dependente.» Nessa área, as suas experiências mais gratificantes tiveram Paulo Ribeiro e João Natividade como protagonistas. Um e outro têm, no entanto, maneiras de coreografar totalmente distintas. O primeiro concebe os movimentos e a encenação do espectáculo antes de lhe pedir a música, o que, argumenta, «até é bom, porque já sei onde há mudanças e a que ritmos me devo cingir»; com o outro, improvisa - «desbravamos caminho, gravamos tudo em audio e vídeo, ouvimos e vemos o que fizemos, seleccionamos alguns materiais e depois reaprendo o que antes toquei espontaneamente e ele coreografa as passagens de uma improvisação para outra; é mais incerto, mas igualmente entusiasmante.»

O que agrada e surpreende no CD «Azul Esmeralda», para além do impacto sonoro e da riqueza composicional, é a urdidura dos 16 temas – tanto assim que uma audição mais atenta nos revela uma estrutura tripartida. Forma-se uma lógica global, mas esta comporta

lógicas intermédias; a parte e o todo parecem excluir-se, mas uma não vive sem o outro, tão relacionados estão por via indirecta. Jazz, funk, rock, jungle e música de câmara são os vectores idiomáticos de uma abordagem que os transcende sem nunca negá-los. Se há rótulo que não podemos dar a esta música é o de pós-rock, caldeirão onde por facilidade se vai colocando tudo o que não corresponde aos clichés mais básicos dos actuais ritmos urbanos. No entender de Nuno Rebelo, trata-se apenas de dar resposta a duas «frustrações»: «Tenho pena de não ser violoncelista e de não tocar bateria de jazz. É por isso que toco guitarra eléctrica e ponho um pouco de "swing" na minha música», diz.

Track 15

PLAY

Osso Exótico

Ficha - Osso Exótico: «V», AnAnAnA, 1997; David Maranha a solo: «Piano Suspenso», Sonoris, 1999; André Maranha a solo: «Nacht und Traume», Ficta/AnAnAnA, 1998.

Os Osso Exótico são, decididamente, o projecto mais extremista da música experimental portuguesa, e também o mais enigmático e despreocupado quanto à repercussão mediática do seu trabalho. Com a sua atitude distante e indiferente, ocuparam um lugar único em Portugal, escolhendo sempre os seus próprios «timings» e apresentando cada disco nas alturas que acharam por mais convenientes, deixando-os maturar e viver os seus ciclos naturais. Foi o que aconteceu mais uma vez. «V» é o regresso do grupo a uma existência enquanto tal, depois da passagem de David Maranha, talvez o seu elemento mais activo, pela etiqueta Staalplaat, da Holanda, e antes de se aventurar por outras paragens – os Estados Unidos, com a Experimental Intermedia Foundation, e a França, por meio da jovem editora Sonoris. E é, claramente, uma obra dos Osso Exótico, bem diferente, pois, das produções solitárias daquele músico.

O disco, editado em «digipack» com um libreto de luxo, é organizado segundo quatro situações bem distintas. A primeira é cons-

tituída pelas nove «esteiras» com apenas um acorde de piano e menos de um minuto de duração cada (à excepção da última). A segunda é o par de «ciclos» em que o mesmo piano – instrumento preponderante em grande parte do CD – é tocado pelos três elementos, David, André Maranha e Patrícia Machás, com arcos de violino. A mais longa (quase 28 minutos) e mais interessante peça incluída, «Fuga Doméstica», caracteriza só por si o terceiro núcleo de «V» com a sua estranha beleza. A última situação («Corrimão/Comunidade das Mãos») tem como meio a fita magnética e propósito a captação de panoramas auditivos. Fica de imediato claro que o trio não abandonou o seu princípio básico desde o segundo título editado, em formato vinil, quando ainda era um quarteto com Bernardo Devlin: fazer uma música que, como em tempos disseram, «não seja o resultado de um condicionamento formal». Ou seja, uma música que poderia ser tocada por não-músicos, anterior a todas as suas padronizações e estilizações, o equivalente à «desaprendizagem» tentada pelas artes plásticas a partir dos exemplos do artesanato primitivo, da criação infantil e do imaginário visual dos loucos.

O virtuosismo, entenda-se, não tem lugar nestes temas. «Partilhamos uma visão mais poética do que técnica da música», avisam eles. Ainda assim, já não alinham pelo radicalismo dos primeiros anos de vida da formação, aqueles mais influenciados pela estética pós-industrial, preferindo o estudo sistemático, e historicamente sustentado («O nosso trabalho é feito tendo em conta toda a história da música», asseguram a quem julgue que eles procuram o grau zero da arte dos sons), dos harmónicos proporcionados pela abordagem minimalista agora em plena recuperação, a exemplo de um Tony Conrad ou de um Arnold Dreyblatt e ainda que recusem uma filiação definida.

É por aí que também segue a actual actividade a solo de David Maranha. A música de «Piano Suspenso» foi registada ao vivo na Faculdade de Arte Electrónica de Troy, em Nova Iorque. Agradecimentos especiais vão, na ficha técnica deste disco, para Phill Niblock, o que só por si quer dizer muito. Maranha toca violino e trabalha com a estrutura interior de um piano, cujas cordas são accionadas por quatro motores de ventoinha (a velocidade destes depende da acção de potenciómetros) e rodas de cortiça a que aplicou resina e funcionam

como arcos, para além das suas próprias manipulações, com as mãos e objectos vários. Extremamente rica em «overtones», a música que se ouve parece ter parado o tempo, mas tudo está em permanente mutação, ainda que a uma audição distraída não pareça. A actuação do músico lisboeta em Troy teve uma grande carga de ironia: num local em que as mais avançadas tecnologias musicais lhe foram colocadas à disposição, preferiu a simplicidade dos meios e o recurso à imaginação. O que tem uma explicação razoável: «Em vez de procurar uma linguagem a partir de determinado instrumento, procuro um som e vejo que instrumento serve para ele. Muitos dos timbres utilizados pelos Osso Exótico são semelhantes, independentemente dos instrumentos tocados», informa ele. Pode até ser um órgão de igreja, como em «Church Organ Works», gravado na Sé de Lisboa e em Marvila.

O multi-instrumentista português apresentou um outro espectáculo na sua ida aos EUA, incluído no Festival With No Fancy Name. Espectáculo performativo e instalação, para ser mais exacto. Esta última consistia num tronco de árvore escavado desigualmente, lembrando a topologia terrestre, no qual estavam inseridos quatro altifalantes em outras tantas cavidades, cobertas por diafragmas de látex e água, para se obter um efeito de ondulação dos sons. David Maranha preparou uma banda magnética com quatro vozes, duas femininas e duas masculinas, e determinou os choques de frequências produzidos com quatro osciladores e um órgão Hammond, instrumento muito utilizado pelo rock dos anos 60 e 70 que lhe permite «controlar os harmónicos de uma só nota». O que valeu para essa obra vale, na verdade, para tudo o que os Osso Exótico fazem. «A minha música, tal como a do grupo, privilegia certas variações de harmónicos e microtons, pelo que é tocada em extensão – só ao fim de algum tempo o ouvinte consegue captar essas pequenas variações e as particularidades sonoras existentes. Não se trata de minimalismo, mas é óbvio que as nossas referências são as da música estática», argumenta David Maranha.

André Maranha segue a mesma via da simplicidade nas suas poucas incursões a solo. O seu «Nacht und Traume» é o resultado da junção de dois ícones da cultura ocidental que nada parecem ter em comum, Schubert e Beckett. Os motivos pianísticos repetitivos (in-

terpretados por Luísa Gonçalves) são inspirados no primeiro e as palavras que ouvimos pelas vozes do autor e da pianista são do segundo, designadamente as que o autor irlandês escreveu para «"I" Image». A dimensão conceptual que notamos no trabalho dos Osso Exótico está aqui presente, importando mais os efeitos do que os processos técnicos - extremamente simples -, tal como em toda a abordagem conceptual da música. Particularmente interessante é o jogo realizado entre o silêncio, que tem um tratamento cageano (como elemento fundamental da música, ou seja, enquanto matéria sonora), e os ciclos melódicos, cuja reiteração não diminui o lirismo distintivo daquele que foi, certamente, o maior compositor de canções do século passado. Este curto disco que também conta com a participação do saxofonista Rodrigo Amado, muito requisitado nos circuitos do jazz e da improvisação, é a melhor homenagem que a música experimental lhe poderia fazer.

Track 16

PLAY

Rafael Toral

Ficha – A solo: «Aeriola Frequency», Perdition Plastics, 1998; c/ Jim O'Rourke, Jane Henry, Manuel Mota e Waldo Riedl: «Chasing Sonic Booms», Ecstatic Peace, 1997; c/ No Noise Reduction: «On Air», AnAnAnA, 1997.

Começou por concretizar as suas ideias numa guitarra eléctrica armadilhada com processadores vários (nas duas versões de «Wave Field», em «Sound Mid Sound Body» e no disco de colaborações «Chasing Sonic Booms»), buscando aquilo a que chamou «uma destilação abstracta do rock». Revelou volta e meia o seu gosto pela «bricolage» electrónica, como ouvimos nos dois títulos publicados pelos No Noise Reduction, «The Complete...» e «On Air». Mais recentemente, tem-se virado para outros instrumentos e fontes sonoras. Em «Aeriola Frequency» explora um dos seus interesses predominantes, a ressonância, para o que recorreu a um simples «delay». As notas que acompanharam o lançamento deste disco são esclarecedoras: «Quis dar forma à ideia de a ressonância estar por todo o lado no

mundo electrónico - a música oculta dos circuitos electrónicos. Para evocar esta ideia tive de pensar num dispositivo musical que me permitisse "tocar ressonância" em vez de tocar "sons". Para trabalhar com ressonância pura num domínio aparentemente electrónico, precisaria de um circuito vazio, que não tivesse nada a entrar do exterior e não processasse nada a não ser a si próprio. Algo que pudesse usar para sondar o espectro audio, pesquisando frequências, modificando larguras de banda. Acabei por usar um circuito fechado, um "delay" cuja saída está ligada à sua própria entrada, passando antes por um equalizador paramétrico (que permite manipular o espectro sonoro) e outros periféricos. O "loop" alimenta-se a si mesmo continuamente, ao mesmo tempo que se autodigere.» O CD é constituído por dois longos temas, na linha a que Toral já nos habituou, a de uma música estática, em suspensão, feita de harmónicos e fantasmizações sonoras, situável entre o ambientalismo e o pós-minimalismo. «Cyclorama Lift 2» e «Cyclorama Lift 4» foram pensados, cada um a seu modo, como uma «viagem» pelo «imenso campo sonoro, sempre desdobrando-se em novas paisagens, de florestas cujas plantas crescem e mudam de forma diante dos nossos olhos». De facto, esta obra tem um carácter fortemente imagético, para não dizer cinematográfico, induzindo a formação de imagens na mente do ouvinte, que «imagina» no sentido mais apropriado do termo aquilo que vai escutando.

Bem diferente é «Chasing Sonic Booms», álbum gravado ao vivo em Nova Iorque e Chicago onde tem as colaborações de Jim O'Rourke, Jane Henry, Waldo Riedl e Manuel Mota. Os dois duos com o primeiro destes nomes constituem o chamariz, mas nem por isso são os mais conseguidos. A actuação de O'Rourke no tema «Blackbird» (em acordeão!) aproxima-se do que fez em «Weighting», com Gunter Muller, ainda que com menos brilhantismo, e a manipulação electrónica que desenvolve em «Aardvark» apenas radicaliza os padrões «noise» que já aplicara em «Clouds», com Lee Ranaldo e William Hooker. Mais cativante é, ironicamente, a peça tocada com o seu compatriota, uma explosão de cor baseada no cruzamento de «drones» e na oposição entre uma guitarra eléctrica e uma guitarra acústica, ainda que esta seja tratada electronicamente.

Portugueses são também os No Noise Reduction, em que conta com a parceria de João Paulo Feliciano, renomado artista visual e

mentor do grupo de rock Tina and the Top Ten. Pelo que se verifica, o anterior «The Complete No Noise Reduction» não continha, afinal, tudo o que era possível ouvir deste projecto. Mas não se julgue que «On Air», assim chamado porque reúne peças tocadas ao vivo em emissões radiofónicas portuguesas (a saber: a extinta XFM, a Rádio Universidade de Coimbra e a Rádio Litoral Oeste), é a continuidade lógica dessa primeira, e pensava-se que única, edição. Se então cada faixa era uma forma mais de abordagem do fenómeno sonoro (com fitas, gira-discos, leitor de CD e sampler para além de guitarras, mas em todos os casos explorando situações de «panne» e acidentes), o presente álbum tem um ponto focal muito preciso e vai até às últimas consequências na sua exploração. Os princípios estéticos são os mesmos, na linha introduzida por «Cartridge Music» de John Cage, mas o alcance é outro e também a depuração dos métodos e dos resultados. Apesar da miríade de eventos sonoros que atravessam as seis peças reunidas, é óbvia a influência neste trabalho de minimalistas e pós-minimalistas, ou de uma certa música de transe que terá origens no krautrock e passará por algumas práticas mais experimentais do chamado pós-rock e da electrónica «lo-fi». Não é possível deixar de pensar, inclusive, nessa figura tutelar que é Jim O'Rourke.

Recorrendo na primeira parte a «brinquedos» electrónicos como pistolas de laser, telemóveis e «beatboxes» de Karaoke, modificados, «preparados», amplificados e processados de modo a potenciar-lhes e alterar-lhes a sonoridade (na segunda, o protagonismo vai para os «feedbacks» de guitarra eléctrica), é inevitável, igualmente, a comparação com a actividade dos suíços Voice Crack. Também eles abrem pequenas máquinas de uso quotidiano, mexem-lhes nos circuitos internos e aplicam-lhes microfones de contacto, com a diferença de que jogam com a alterabilidade das situações e não na concentração numa reduzida gama de elementos.

REPEAT

Entrevista

«Aeriola Frequency» é «tocado» exclusivamente com um «delay», consistindo num «loop» que continuamente se alimenta a si próprio. Desde há algum tempo, aliás, que a sua música parece estar cada vez menos ligada à guitarra. Os «gadgets» electrónicos, o sintetizador modular e o theremin, entre outros, vêm substituindo o seu instrumento principal. O que se passa?

Rafael Toral - Para mim, a guitarra é incontornável. Como fonte sonora inesgotável e como ícone cultural, e também pela minha formação ligada ao rock, este instrumento tornou-se uma presença constante. Isso não faz, no entanto, com que me veja como «guitarrista», ou seja, uma pessoa que toca guitarra. Quando estou a fazer música, posso gravar um «take» de guitarra numa tarde e depois estar três meses a trabalhar nesse material, com processamentos diversos e operações de montagem e mistura no computador. O crítico Bill Meyer descreveu a minha peça electrónica «Liveloop» com esta expressão genial: «A guitarless composition for guitar effects.» Na verdade, fui tão longe na transformação electrónica dos sons da guitarra que dei por mim a fazer coisas para as quais a guitarra era já irrelevante. Lembremo-nos que, do ponto de vista electrónico, uma guitarra é como um microfone. «Cyclorama Lift», a peça que constitui o álbum «Aeriola Frequency», é baseada em «feedbacks» e ressonâncias - coisas, afinal, bem do mundo dos guitarristas. Podia ter feito «Aeriola Frequency» com a guitarra, mas queria concentrar-me na ressonância pura, e a guitarra acabaria por ser um entrave, mais do que um meio para lá chegar. Digamos que fui directo «ao assunto». Quando uma guitarra entre em «feedback», existe um circuito de ressonância que entra em auto-oscilação, gera um tom, uma onda, logo comporta-se como um sintetizador rudimentar. Posso fazer muitas coisas com «feedbacks» de guitarra, mas se quiser trabalhar com oscilação e der um passo à frente, porque não trabalhar directamente com osciladores e moduladores? Por acaso, o uso principal que dou ao meu sistema modular é o processamento de sons de... guitarra. Por vezes tenho necessidade de ultrapassar completamente o instrumento.

Define o seu trabalho como «música ambiental», mas refere-se a esta aludindo a um modo de escuta («com níveis variáveis de atenção», como acrescentou no «press release» de «Aeriola Frequency»). Ou seja, não enquanto uma tipologia da música em si e por si mesma, mas dependendo da forma como é ouvida. Como é que entende o ambientalismo, afinal?

R.T. - O modo como a música é ouvida faz parte da própria definição de «ambient», tal como a enunciou Brian Eno. A música ambiental deve ser capaz de acomodar diferentes níveis de atenção. É o princípio-chave «as ignorable as interesting». Claro que o uso da música não a define, mas esta é passível de ser utilizada de diferentes modos, especialmente a possibilidade de abdicar de uma fruição musical consciente, tornando-se a música numa presença sonora integrada no ambiente acústico. Por outro lado, há a necessidade de oferecer uma experiência de escuta minimamente rica, sob pena de ficarmos com um papel de parede vazio e estéril. É importante que haja alguma complexidade de informação, mas ao mesmo tempo uma certa sensação de imobilidade. Um curso de água, por exemplo, tem padrões de turbulência infinitamente complexos, mas se nos sentarmos à sua beira parece-nos que não está a acontecer grande coisa. Tento usar isto como um modelo para a música. Para mim, a música é uma actividade do cérebro, uma experiência estética sobre o som. Para que exista uma tal experiência musical, é irrelevante se os sons que escutamos tenham ou não sido produzidos com intenção musical. Podemos ouvir um disco ou ir a um concerto, mas também podemos ouvir musicalmente um avião a passar. Nenhuma dessas experiências é mais válida do que a outra em termos musicais, a única diferença é que o avião não tencionava fazer música. Há sempre um ambiente sonoro, um «pano de fundo» sónico nas nossas vidas e tento sempre que as minhas peças funcionem como um fundo sonoro, de modo que as pessoas possam alternar livremente entre uma escuta «musical» e uma escuta «não musical» - ou seja, que esta música possa ser ouvida atentamente, mas que também possa estar no mesmo plano que o zumbido das ruas ou o murmúrio dos bosques. Interessa-me muito esbater essa fronteira, poder ouvir sons do ambiente como música e música como sons do ambiente.

A improvisação desempenha um papel importante na sua música, mas sei que tem uma relação difícil com a chamada «música improvisada». Diga-me porquê e explique-me como concilia a linguagem da improvisação com algo que, em princípio, lhe é estranho, apesar de excepções como os AMM: o ambientalismo. A verdade é que parece ter um défice em ambos esses domínios:

quando improvisa mais é menos ambiental e quando cria ambientes musicais parece deixar de ser um improvisador. Basta, de resto, comparar «Chasing Sonic Booms» com «Wave Fied» e este «Aeriola Frequency». Como é, então?

R.T. - Se existe uma «linguagem da improvisação», e se esta tem técnicas e processos próprios, deve ter a ver com a tal «música improvisada» que, sendo assim, será um «género» musical, mais do que um exercício de improvisação em si. Improvisar é resolver situações em tempo real. Se tenho um problema para resolver, há que equacionar esse problema e descobrir a solução. Ou seja, essa solução há-de ter uma forma, mas enquanto a solução não é encontrada não se sabe que forma vai ter! No género «música improvisada» as soluções estão já codificadas num âmbito formal pré-estabelecido. Portanto, a forma primeiro, a solução depois. Isto torna a música muito mais previsível e nada tem de comum com a improvisação. Continuo a achar importante a distinção que Jim O'Rourke faz entre «improvisar» e «tocar música improvisada». Mas não tenho uma relação difícil com esta, não há mal algum nisso. Só não digam é que estão a «improvisar»... A improvisação implica uma predisposição para lidar com o indeterminismo, a aceitação de acontecimentos imprevisíveis, a abertura a muitas e diferentes variáveis. A rapidez com que por vezes é necessário reagir, a surpresa de situações novas, a descoberta instantânea de novos sons, tudo isso tem uma carga de um certo dramatismo e mesmo de violência, e o desenrolar desses acontecimentos sobre um palco é algo de espectacular. Afinal, é um espectáculo o que se está a fazer, e como tal requer atenção. Num palco existe uma situação teatral - há que inventar soluções perante o público, mas não é só no encontrar soluções que está o seu interesse. Espera-se que essas soluções sejam implementadas ao vivo de uma forma esteticamente interessante e estimulante, pois de contrário seria uma espécie de «workshop» em palco. Há um factor de aprendizagem na prática da improvisação, sem dúvida, mas por que haveriam as pessoas de pagar bilhete para ver isso? Sinto a responsabilidade de dar sempre ao público algo que «valha a pena», e fazer isso com a improvisação é muito difícil. Só o consegui duas vezes, em concertos a solo. Tudo isto nos remete para longe do uso ambiental da música que daqui possa resultar, e daí também a violência que se encontra

disseminada por «Chasing Sonic Booms». Ainda assim, não é possível separar as coisas: nesse disco também há improvisação com uma forma praticamente ambiental, o «Wave Field» ao vivo tem muito de improvisação e o «Aeriola Frequency» é inteiramente improvisado na sua execução. Não vejo «défice» algum, está tudo integrado... Salvo excepções especiais, porém, não posso pretender realizar música puramente ambiental ao vivo, pois o ambientalismo e o palco são incompatíveis. Para uma fruição ambiental verdadeira temos de ter a possibilidade de nos esquecermos que estamos a ouvir música, e não é de certeza isso que fazemos quando decidimos ir a um concerto. Não teria sido capaz de me aventurar em experiências de improvisação livre sem o que aprendi com Sei Miguel. O trabalho com ele é sempre uma experiência fascinante, cada minuto com ele vale ouro. Infelizmente, não temos trabalhado muito juntos. O rigor que inspira na gestão do tempo e do silêncio é uma aprendizagem preciosa. Espero poder assistir brevemente ao reconhecimento do seu génio a nível mundial.

Há alguns deliciosos paradoxos na sua abordagem da música, a começar pelas próprias referências, que têm as origens mais díspares - John Cage, Alvin Lucier, Phill Niblock, Brian Eno, Jim O'Rourke, Sonic Youth, My Bloody Valentine... A sua música tem «ingredientes», para mais, que dificilmente se julgariam conciliáveis: rock de guitarras, minimalismo, noise, música electroacústica... Toca aquilo que ouve?

R.T. - Não vejo essas referências como uma multiplicidade de coordenadas, como se eu tentasse gerir um grupo de influências incompatíveis entre si. Para mim, tudo encaixa perfeitamente, como uma luva. Não sejamos é reducionistas ao ponto de pensar que o que faço resulta de uma soma de ingredientes. Ao longo do nosso percurso encontramos coisas que nos interessam, ideias que vale a pena aplicar e desenvolver. Naturalmente, integrei coisas muito diferentes dessas pessoas ou grupos, nuns casos a um nível mais racional, noutros mais emocional. Acho que a «influência» ou a inspiração de alguém se torna potencialmente mais interessante quando é assimilada ao nível conceptual. Mesmo quando se é altamente inspirado por alguém, não precisamos de soar como uma imitação. Podemos seguir

por qualquer direcção em termos formais, uma vez interiorizada a ideia de base. Por outras palavras, as mesmas ideias podem ser expressas numa variedade de formas e abordagens estéticas. Era o caso dos Pop Dell'Arte, um grupo muito aberto cujo génio estava na capacidade de integração de referências, formas e abordagens díspares ou mesmo incompatíveis. A certo ponto assumi nele o papel de «sabotador» de serviço, mas na verdade era impossível sabotar aquela música, um caldeirão capaz de absorver praticamente tudo. O resultado era uma tensão constante e muito enriquecedora entre os elementos. Acho que levei mais para os Pop Dell'Arte do que trouxe de lá. Ficou o envolvimento com a esfera rock, embora na altura a minha postura fosse claramente anti-rock. Nos últimos anos, tenho produzido muitos discos de rock. Por acaso, nunca calhou produzir algum que não estivesse ligado ao rock, mas gostaria... O trabalho de produção é esgotante e muito exigente, sendo necessária uma atenção absoluta a todos os ínfimos pormenores. Tenho-me retirado um pouco dessa área, por esse motivo. Quero concentrar-me no meu trabalho pessoal e no duo que mantenho com João Paulo Feliciano, No Noise Reduction.

É convidado a tocar no estrangeiro, sobretudo nos Estados Unidos, os seus discos são editados lá, «Wave Fied» foi mesmo considerado um dos 100 melhores álbuns publicados em 1998 nos EUA pela Amazon.com e representa Portugal na Music in Movement Electronic Orchestra, para além de já ter actuado ao vivo com nomes como Jim O'Rourke, John Zorn, Phill Niblock, Rhys Chatham, Jean-François Pauvros, entre outros. Como enfrenta este súbito sucesso fora de portas?

R.T. - Não quero parecer pretencioso, mas o meu trabalho é sujeito a um rigor e a um nível de exigência enormes. Acho que houve quem soubesse reconhecer isso, sobretudo fora de Portugal. É gratificante saber que o que faço é apreciado por pessoas que admiro, e também que há pessoas a comprarem os meus discos e a usá-los nas suas vidas. Não sei, acho natural. Também é uma questão de «marketing», isto do sucesso. Ainda hoje acho que «Sound Mind Sound Body», o meu primeiro disco a solo, podia ter vendido milhares, se tivesse havido uma estrutura para o promover. Enquanto tentei encontrar uma editora para ele, senti-me completamente isolado,

embora soubesse que havia um público que poderia gostar da minha música, assim como outros músicos que poderiam ter interesses em comum comigo. Foi um longo processo de reconhecimento gradual, mas foi com o impacto da edição americana de «Wave Field» que, de repente, o meu trabalho ganhou uma visibilidade que até então não tinha.

Tem-se interessado cada vez mais pelas máquinas analógicas, mas também utiliza o computador - este, de resto, é-lhe um equipamento imprescindível, se não para tocar, pelo menos para trabalhar posteriormente a música que faz. De uma maneira ou de outra, não me parece que a informática musical lhe interesse especialmente. A tecnologia não importa, mas sim o que se pode fazer com ela? E se não importa, porque não dispensá-la, regressando a situações acústicas?

R.T. - Podia ter enveredado por um trabalho de pesquisa sónica com instrumentos acústicos, mas isso implicava um outro tipo de percurso que não o meu. Outras pessoas há que percorrem esses trilhos. Como dizia Cage com imensa sabedoria, «we get more done by not doing what somebody else is doing». Tendo uma ideia para concretizar, vou precisar de um dispositivo tecnológico que me permita trabalhá-la. Pode ser um «software» complexo ou um distorsor ferrugento, mas o importante é que os meios sirvam os fins, e não o contrário. Pode ser importante utilizar a tecnologia, mas é imperativo não ser usado por ela. É tão vasto o campo das opções que se torna demasiado fácil perdermo-nos. Vejo frequentemente pessoas que compram um sampler e acham que podem fazer tudo mas acabam por dispersar-se, perdem o foco. É essencial decidir o que não queremos fazer, deixar opções de lado. Pessoalmente, gosto de trabalhar num campo de opções restrito, de modo a que o foco seja o mais agudo possível. Quanto maior for a limitação, mais longe se chega. Prefiro progredir «em flecha» do que em «mancha de óleo». O princípio da música, para mim, é o som. Tem de existir um som «a priori» antes de haver música. A música resulta das transformações a que esse som é sujeito, ou das formas que se podem construir tendo-o como matéria-prima. Vejo a criação musical como um processo que se passa no interior da própria matéria que constitui a música. É um pouco por esse motivo que me interessam os sons de longa duração. Prefiro

trabalhar com um único som em cujo interior evoluem acontecimentos musicais. O «tocar» convencional não me atrai, pois é sempre preciso parar um som para atacar o seguinte, e quanto mais rápida é a música, menos gosto.

Track 17

PLAY

Sei Miguel

Ficha - «Token», AnAnAnA, 1999; «Showtime», Fábrica de Sons, 1997.

Trompetista, compositor e director musical, Sei Miguel é talvez a menos compreendida personalidade das novas músicas portuguesas, mas também uma das que mais se aproximam da excelência. Após um percurso iniciado na década passada com essa espécie de jazz-rock que os Moeda Noise praticavam e continuado, já na primeira pessoa, por uma espécie, também, de free jazz rigorosamente conduzido (os rótulos nunca definiram muito bem a sua produção musical), «Showtime», o seu disco de 1996, revelou uma diferente orientação, marcada pelo minimalismo dos materiais sonoros e pela repetição de motivos melódicos e/ou rítmicos. «Token», complementado por um EP, vai ainda mais longe neste sentido, sem deixar de se identificar com o jazz. Com uma diferença: o líder raramente toca, preferindo entregar as suas partituras à execução de outros, com destaque para Rafael Toral, Manuel Mota, Rodrigo Amado e Rute Praça, em pequenas formações ou solos sem acompanhamento. Nota-se que as gravações originais foram manipuladas e houve algum processamento dos instrumentos acústicos, e o mini-CD integra dois temas, «Twilight» e «Bride Pride», que são, afinal, o mesmo, com a comum duração de oito minutos e dez segundos, os quais demarcam o que nesta edição encontramos. Num ouvimos sonoridades electrónicas cujas fontes, noutro contexto, não adivinharíamos; no outro um normal «combo» de jazz em que o bebop se mescla com padrões rítmicos vizinhos do rock.

Seja como for, «Showtime» não é uma obra meramente transicional. De certa forma, os dois álbuns até se completam, pois

partilham um mesmo princípio: a elaboração musical como algo que depende da duração, só com o tempo ganhando forma o que se começa por sugerir. É grande a familiaridade, aliás, entre esta longa, de mais de 40 minutos, composição/improvisação, dividida em três partes apenas por razões práticas (a difusão radiofónica, lemos nas notas de capa, por mais improvável que ela seja num país como este em que as estações de rádio servem quase unicamente para publicitar os lançamentos comerciais das «majors»), e uma peça como «The Ring», para violoncelo «misturado». Se nesta é extremamente elevado o nível de concentração, deve-se tal apenas ao facto de ser interpretada por um instrumento solista, pois «Showtime» tem os mesmos parâmetros não-desenvolvimentistas, com uma organização por ciclos contínua e obsessivamente repostos, com a diferença de que é tocado por um sexteto. Sintomaticamente, este último disco é dedicado a Chet Baker e John Cage.

REPEAT

Carta

Caro Rui Eduardo Paes

em prelúdio, agradeço-lhe as cuidadosas perguntas (1). é simpático que seja você a fazê-las, pois me dá a feliz impressão de apenas retomar um diálogo (já) (relativamente) antigo. e é bom sentir atenção. menos agradável é a minha dúvida quanto às minhas capacidades de responder decentemente. digo-lhe já: as ditas capacidades encontram-se entorpecidas por uns bons anos de pura solidão profissional e várias obrigatoriedades de direcção sur le tas feliz ou infelizmente assumidas. não é que eu não tenha falado. e afirmado. não é que eu não me tenha também (muito) corrigido. não é. mas de mim para mim. quase só de mim para mim. muito papel escrevinhado, muita fita gravada, deus tem-me valido de pouco, de mais a Fala Mariam. ela continua a minha «intérprete» quase exclusiva e nestes três últimos anos desenvolveu interesse acrescido pela teoria da música que há muito toca. só lhe posso agradecer. assim como a Monsieur Trinité, que achou por bem, na sua estranhíssima alma, conceder-me tempo e trabalho esmerado. quanto aos outros e do meu ponto de vista, não aguen-

taram. eu mesmo quase que não aguentei e estou impossibilitado, portanto, de os censurar. todos (repito: todos (apesar de algumas aparências)) os que tocavam as minhas peças estão a braços com problemas de inserção social mais ou menos patéticos. oxalá o «Token» os ajude um pouco mais que o «Showtime», que não os ajudou nada. penso estar aqui em boa altura para enfrentar uma das suas perguntas: cada músico que «estagiou» o suficiente comigo para ser uma pessoa amiga (não tive/não tenho outros amigos) marcou-me e à música tocada muito naturalmente. o Pedro «Chuva» Bretes fez-me reavaliar, entre 1990 e 93, as excessivas certezas métricas que me tolhiam desde 1983 e os Moeda Noise. a partir de 94 uma renovada autoridade rítmica fez-me, nomeadamente, recuar os limites temporais de composição. devo isso ao Pedro e é ele o músico mais significativo e influente em «Showtime» (sexteto – o disco). por essa altura, mestre Toral e eu atingíamos o grau mais extraordinário de interesses comuns na definição dos limites (e da falta deles) de um aleatório verdadeiramente técnico. o Rafael Toral era já um familiar de parte importante das obras de Cage e deu-me a conhecer coisas preciosas. desde então, creio que divergimos alegremente, o que não impede uma relação, por vezes cómica, tipo «produtores associados & amuados» (by the way, «Aeriola Frequency» é óptimo). pude trabalhar a nível tímbrico e desenvolver uma escrita nesse sentido (muito permeável aos arranjos) graças à percussão e, em especial, à Menina do Tambor. não encontrei em nenhum «menino» a calma e o rigor sustidos em períodos de ensaio por vezes infindáveis. o Rui Fingers é um veterano, mas encontra-se há demasiado tempo desligado das minhas coisas. o Rui queimou três ensaios, se tanto, para o tema «Bride Pride», de «Token». é quase um feliz acaso ele aí estar. a verdade é que eu precisava daquela guitarra. por contraste, é quase inútil aqui referir a minha parceria de mais de dez anos com a trombonista Fala Mariam, cumplicidade e conhecimento mútuo num «range» que vai da extrema polifonia à simples (e às vezes nem por isso...) «brass section at work». mas tenho também ajudado músicos (ou são eles que me ajudam a mim?) sem, como dizer?, objectivos imediatos. acrescento que a porta está por vezes aberta a algum «guest» e é conhecido que não sou fã de encontros fortuitos. não sei se estes exemplos respondem à sua pergunta.

adiante. sou fundamentalmente um trompetista herdeiro do bop via cool, ma non troppo. demasiado modalismo estragou a minha juventude e penitencio-me à brava por isso. não reconheço a existência de um período free no jazz, somente anoto o apogeu de uma estranha forma barroca em meados do século, nos EUA, e depois a sua rapidíssima evolução/dispersão/internacionalização: isto foi considerado por muito boa gente como «a queda». quanto a mim, considero o jazz não como a edificante história, perdão, estória de um folclore ascendido às academias (versão Marsalis, entre autres), mas sim como a música trans-idiomática de vocação cósmica cujas origens relativamente misteriosas estão no estilhaçar de várias músicas tradicionais «deportadas» e posteriormente «magnetizadas» pelo blues (esse o verdadeiro mistério). o jazz, ambiguamente classificado de popular (de pop) até quase ao fim do seu período primevo e americano, nunca deixou de pertencer à rua, malgrado as boas intenções de que está o inferno cheio. reduziu a pouco (pouquíssimo na verdade) o papel de compositor e esvaziou o sentido de intérprete. improvisação é um termo académico e relativo, hoje inadequado para definir seja o que for em matéria de jazz. ao jazz não vejo antecedentes na história da música conhecida, nem sucessão para além das suas futuras mutações e facetas. observo no meu trabalho, e em outros que me importam, que o jazz lida agora com noções de tempo e espaço expostas na maturidade dos últimos eruditos ocidentais. o jazz está tecnicamente a assumir novas dimensões e atenções e para esse efeito espectraliza-se num novo conceito de escuta. estou a trabalhar nisso. lentamente, porque sou lento.
postulado: a tradição em cada indivíduo é uma micro-tradição. essa micro-tradição é também, o mais das vezes, uma micro-pseudo-tradição, o que me importa pouco. até acho bom que assim seja. a micro-tradição de cada indivíduo é o único valor temático que reconheço. trabalho cada micro-tradição com o músico / aprendiz / estagiário / solista / whatever: ele ensina-me sobre ele o que quer, eu julgo (deus me perdoe) do que ele pode. ele tem de ter conhecimento de uma primeira grelha abstracta – digamos objectiva – e que consiste no estudo de arquétipos. não tem cabimento (no sentido de não caber) aqui o alongar do assunto. estou ao seu dispor para fornecer dados ulteriormente. passamos em seguida a uma segunda grelha, concreta,

da prática do que ambos concordamos ser dele, ou seja, o(s) tema(s). tem lugar então um (por vezes moroso, por vezes exaltante) treino exaustivo e instrumental. considero o instrumento um objecto de afinação delicada (mesmo se não ortodoxa) cuja vocação é sempre melódica. sou meticuloso neste capítulo e exijo de uma maneira ou de outra o inevitável (porque 100% necessário) virtuosismo. creio que o minimalismo que se evidencia na minha música surge (paradoxalmente?) nesta fase. a terceira grelha é um «score» – pessoal e intransmissível, como Debussy já apontava, ha! ha! – que trata do timbre e do silêncio, do ataque versus dinâmica e outras funções dualistas numa perspectiva estilística obviamente provisória na escala biográfica do músico-performer, mas nem por isso menos minuciosamente articulada. é importante que, até aqui, tudo se passe no âmbito do solo absoluto, mas, finalmente, os músicos encontram-se: apesar de correcções e compensações serem ainda praticadas em «scores» individuais, o meu papel limita-se agora ao de arranjador e, claro, trompetista (frequentemente com algum atraso em relação ao colectivo, porque isto de dirigir tem as suas vicissitudes). it's time for a general score. a composição declara-se múltipla e como múltipla. não lhe chamo atemática – cada tocador equivale à enunciação de pelo menos um tema, remember? calcula que nesta altura do campeonato aceito toda e qualquer opinião exterior sobre a forma... o «general score» acerta alguns efeitos de conjunto (mínimos – é a minha ética) e, principalmente, durações. tem reles função social, e no melhor dos casos aspira à poesia do rito. que mais digo? todo este processo é, por vezes, surpreendentemente longo (de um mês a um ano) e raras vezes fácil. uma, duas ou mais peças vivem então para o lúcido desgaste dos palcos e esse outro desgaste bem metafísico chamado «studio recording». tentei ao longo dos anos 90 ser conciso na papelada e nos suportes gravados, porque odeio excesso de informação. tento não odiar muitas mais coisas.
vou acrescentar, inutilmente pois de certeza você já o sabe, algo sobre o meu difícil, dramático até, relacionamento com aquilo que se conveio chamar «meio do jazz»: oportunos «jazzmen» oportunistas, lamentáveis amadores, ignorantes «especialistas» e produtores-conservadores (de museu). só me entristecem. muito mesmo. mas mais nada. acredite se quiser/puder que o fulcro das minhas questões e o

eixo das minhas atitudes nunca foi a provocação. uso tanto a liberdade como a disciplina e não sei de nenhuma vocação agressiva ou panfletária na minha arte. que eu pretendo mágica. digna. mas humilde (palavras muito gastas hoje em dia, I'm afraid). pois é. como «compositor» (não pense que sou inconsciente das minhas aspas), a orgulhosa submissão ao género jazz, a (feliz) dependência do bop (!) na simples condição de trompetista (que de simples tem pouco), assim como também os meus selvagens, incongruentes e contraditórios «sidemen»... tudo isto ainda vai irritar alguma gente durante muito tempo. paciência. têm dois trabalhos. continuo a pensar que nenhuma escola sabe do jazz, nenhuma instituição – muito menos «de cultura» – decreta aos jazzistas. não acredito na existência de músicos de jazz desligados da vanguarda, seja ela «boa» ou «má». o jazz é uma prática exigente e «sem rede». há quem se arrisque nela a vida inteira, há quem sobreviva nela escassos meses (o jazz é sempre uma sobrevivência). mas chega de arrazoado e vamos ao «Token».

token sinal m, marca f, indício m;
recordação f de amizade.

jogando principalmente com a profundidade, aproveitando eficazmente contrastes e uníssonos na matéria sonora, o modo de produção em «Showtime» observa certa linearidade: um espaço (em transparência), uma peça (claramente). uns anos antes, «The Portuguese Man of War» usava e abusava, com voluntária ingenuidade, de um modo de criação (produção) de espaços virtuais onde o repertório se demonstrava acentuadamente multifacetado (mas «a preto e branco», dado que o processamento era feito «em bloco» para cada tema). em «Token» (falo do(s) disco(s) e não da peça homónima) voltam os espaços virtuais de maneira sofisticada, diria: corajosamente mentirosa, diria: encenada. conquanto o objectivo não seja teatral mas heráldico: «Token» tem a configuração de um símbolo complexo. é a súmula de trabalhos extremistas

a) nos valores de composição
b) nas prioridades de direcção
c) nas decisões do arranjo

o que de contraditório daí resultou foi plenamente (plenamente? fanaticamente!) assumido em trunfo sonoro. captação e produção só se preocuparam com o objecto auditivo, estritamente, focando em «puro CD» métodos usados no «meu jazz» dos anos 90. o que nos é dado a ouvir em «Token» está, no mínimo, ligeiramente desfasado da realidade de execução. concorrem para esse efeito as durações, que são activas proporções na forma das peças, e excessivas, para mais e para menos. constantemente empobrecido ou magnificado, o som de «Token» é marcadamente, autoritariamente (da vontade do autor) artificial e (até à bizarria) nítido. «Token» foi para mim um dever. um dever para com o muito que trabalhei e calei. um dever para com os músicos que me aturaram, com o salário do cansaço e das incertezas (parece letra de samba ruim). um dever para com uma carreira que este país me nega. não quis fazer obra «muito pessoal», que evidenciasse o «feeling», sequer a naturalidade. acima de tudo, não queria que transparecessem em falta de qualidade ou qualidade patética as condições adversas que foram as minhas durante a longa elaboração do disco, isto é, péssimas finanças, a vida dita privada de pantanas, o início de cegueira e paralisia (nevrite tóxica periférica) que só consegui travar por alturas da masterização (off the record, please). derivado a estas circunstâncias, o trompete menos presente que «o hábito». acho que contornei o problema e até tirei partido dele. você julgará. actualmente, o trompete é, aliás, central nos meus interesses e acho que pela primeiríssima vez.
mais uma palavra em jeito de enigma-xinfrim... a duplicidade «Twilight»/«Bride Pride», para além do sentido poético, fundamental, encerra pelo menos duas ambiguidades a nível teórico e de contexto, um paradoxo a nível técnico e alguma ironia na sátira velada à «virtualite aguda» deste fim de século.
agora a (tentar) concluir: se, como penso, «Showtime» foi o atingir da maturidade, «Token» sela um período longo da minha actividade. até que ponto o disco é especial na continuidade do meu ofício? só mesmo o futuro o dirá, mas, estranhamente, «Token» soa demasiado «hierático» para ser «honesto»... não é, como «Showtime», um simples disco de jazz. e mais não sei dizer. desculpe o atraso desta espécie de carta. foi difícil escrever isto. stay in touch....

Sei Miguel

P.S.: não tenciono (é sempre assim comigo) apresentar ao vivo material directamente relacionado com o disco.

(1) As perguntas

1 – Houve uma grande mudança na sua abordagem da música. De uma espécie de free jazz «conduzido», passou para uma música estática ou estruturada segundo ciclos, com referências no jazz mais vagas (muito mais do que alguma vez terão sido, pois a verdade é que você nunca integrou músicos de jazz nos seus grupos) e alguma familiaridade com as correntes pós-minimalistas e certas tendências «ambient». O que motivou esta diferença de orientação? Para onde quer ir?

2 – O minimalismo é mesmo o traço dominante de «Token», como já era, mas ainda não tanto, em «Showtime». O que o atrai neste modo de organização dos sons, que o é mais do que uma tipologia musical?

3 – Outra característica do seu novo rumo musical é surgir mais como compositor e líder do que como instrumentista, quebrando mais uma tradição jazzística. No seu novo disco, só surge num quarto, se tanto, da sua duração. Porque lhe interessa mais, actualmente, o trabalho de composição? Vai provavelmente dizer-me que sempre lhe interessou, portanto refaço a pergunta: porque lhe interessa menos, hoje, a execução instrumental?

4 – Curiosamente, reparamos que as suas composições têm uma expressão muito simples, com a definição de alguns motivos apenas, que são repetidos ou sofrem pequeníssimas mutações. Se de composição se trata, tem um carácter de «rascunho» que se aproxima da improvisação estruturada ou da chamada «obra aberta» da música contemporânea. Que espaço deixa à decisão dos seus intérpretes?

5 – A propósito: a sua música coloca algumas interessantes questões quanto aos métodos que a norteiam. Eis uma boa ocasião para nos esclarecer sobre como dirige, como compõe e, inclusive,

que lugar tem nela a improvisação – a pergunta é pertinente na medida em que é essa (a da música improvisada, precisemos) a estética em que se tem movimentado, apesar de nunca ter «cabido» nela...

6 – Dá um grande relevo à forma, na sua música. Fundamentalmente, é um trompetista de jazz, são jazzísticos os materiais que utiliza, mas a arquitectura dos temas sobrepõe-se a essa carga. Dir-se-ia que o jazz, enquanto forma, não lhe interessa, pois faz tudo para fugir a ele sem, no entanto, o abandonar por inteiro. Explique-me estes (pelo menos aparentes) paradoxos. (Houve um período em que achei que abraçava a causa do «fake jazz», mas a verdade é que nada tem ou teve de comum com os Lounge Lizzards, os Jazz Passengers e outros que tais...).

7 – Há músicos que o têm acompanhado praticamente desde sempre e que não podemos dissociar da sua música, como Fala Mariam, a Menina do Tambor, Pedro «Chuva» Bretes, Rui Fingers ou Rafael Toral, que apesar de ter uma bem sucedida carreira a solo continua a colaborar consigo. Até que ponto contribuíram eles para aquilo que reconhecemos como coisa sua?

8 – A duração dos temas ganha um outro sentido com esta sua nova orientação, na medida em que os fins parecem sempre artificiais (não há fins propriamente, apenas interrupção do fluxo sonoro) e que o prolongamento dos mesmos motivos se diria dependerem mais da decisão do autor do que de uma necessidade intrínseca da música – por exemplo, «The Ring» é extraordinariamente longo, com mais de 30 minutos de situações repetidas, apenas mudando a forma como se associam. Qual é o propósito? Criar estados de transe?

9 – Em vários pontos do álbum nota-se que há muito trabalho de manipulação de fita, ao nível da colagem, da mistura ou do tratamento. Esta é outra nova faceta da música que está a fazer. Fale-me dela.

Track 18

PLAY

Telectu

Ficha – C/ Daniel Kientzy e Reina Portuondo: «Prelude, Rapsodie & Coda»; Nova Musica, 1998; c/ Louis Sclavis e Jac Berrocal: «Jazz-Off Multimedia», AnAnAnA, 1998; c/ Jac Berrocal: «À Lagárdère», Numérica, 1996; c/ Chris Cutler e Jac Berrocal: «Telectu, Cutler, Berrocal», Fábrica de Sons, 1995.

Na sua busca de permanente renovação, os portugueses Telectu têm tido a colaboração de alguns músicos de renome internacional, como Chris Cutler, Jac Berrocal, Tim Hodgkinson, Eddie Prévost, Louis Sclavis e Evan Parker, entre outros. O francês Daniel Kientzy é aquele, no entanto, que mais vezes tem emparceirado nos últimos anos com Jorge Lima Barreto e Vítor Rua. Multi-saxofonista, cobrindo todo o naipe do instrumento inventado por Adolph Sax, do sopranino ao contrabaixo, este intérprete de compositores contemporâneos mas também improvisador e ele próprio compositor - inventou para seu uso dezenas de signos musicais que representam os sons que as notas convencionais não designam - notabilizou-se na interacção dos saxofones com a electrónica. Daí que esta parceria possa ser considerada «natural»: apesar das diferentes proveniências dos seus elementos, é o interesse pelas sínteses e pelos processos digitais e analógicos que os junta. Se Kientzy vem da chamada música «erudita», os dois Telectu estabeleceram-se nos domínios da electroacústica em tempo real, com inspiração no rock progressivo (Robert Fripp é declaradamente uma das grandes referências de Rua) e no free jazz, a tipologia musical que mais marcou Barreto, não só como músico mas também como musicólogo e crítico.

Com sintetizador, guitarras, banda magnética, computador, rádio, piano e percussão, os Telectu tocam uma música baseada na intrincação de texturas e no largo espectro tímbrico permitido pela electrónica. Uma estrutura de base, quase sempre sem desenvolvimento, serve de esteio a improvisações que, assim, não se tornam derivativas, um óptimo contexto para o trabalho melódico (ainda que não pareçam melodias o que faz) de Daniel Kientzy. Nada assemelha

este ao que habitualmente se ouve no novo jazz ou na música improvisada que recebeu a influência directa daquela tipologia musical afro-americana, ao nível da articulação sonora (o jazz não consegue escapar à armadilha da frase, aliás), das dinâmicas, da sonoridade (o vibrato é totalmente diferente, ou mesmo inexistente) ou das ideias. Estamos perante um outro universo, com diferentes objectivos e bitolas. Curiosamente, Kientzy proporciona aos Telectu a definitiva reconciliação entre as suas duas orientações dominantes em cerca de 20 anos de carreira, o minimalismo («Halley» será o melhor exemplo desta fase) e a improvisação («Live at the Knitting Factory»).

Assim se explica a longevidade desta cooperação que conta igualmente com a ocasional presença de Reina Portuondo e já se apresentou várias vezes em Portugal, viajou por diversos países e deu frutos em França, como «Prelude, Rapsodie & Coda». A música que os Telectu tocam com Kientzy é colectivamente descrita como «hipermodernismo clássico», «paleomúsica para o futuro imediato» e «neolirismo pansónico despojado de compromissos e sentimentalidade», devendo uma parte do seu impacto nas actuações ao vivo à projecção de vídeos e diapositivos, sob a forma de instalação multimédia, e a um sistema de espacialização sonora que o saxofonista baptizou de eneafonia e que conta com oito fontes sonoras. Pioneiros do experimentalismo musical no nosso país, tal como Carlos Zíngaro, Barreto e Rua têm uma causa e estão a ganhá-la: tornar a nossa música internacional e cosmopolita.

Seja como for, é o também francês Jac Berrocal o seu principal companheiro discográfico. Nem sempre bem: se «À Lagárdère» documenta a sua mais interveniente colaboração até à data, já em «Jazz-Off Multimedia» Berrocal é uma sombra de si mesmo. Este está longe, muito longe, no entanto, de ser um mau disco. Gravado ao vivo no Festival de Jazz de Guimarães em 1995, é um dos exemplos de como a livre-improvisação se encontra com um determinado ambientalismo, se é que ainda podemos chamar assim às sugestões de atmosferas e estados de espírito que vão marcando a década de 90 e estão longe de ser, apenas, fundos indutores. Vítor Rua toca guitarra eléctrica e encarrega-se das bases electrónicas, sobretudo com recurso a fita, repetidos papéis de solistas têm Jorge Lima Barreto em piano (também sintetizador, mas menos) e Louis Sclavis nos clarine-

tes e no saxofone soprano, com destaque para o segundo, e Jac Berrocal limita-se quase só a um trabalho de coloração com o seu inconfundível trompete. Seja como for, e não obstante a descrita divisão de tarefas, a tónica de «Jazz-Off Multimedia» vai para a arquitectura de conjunto, chegando-se a algum maneirismo, tal o enredamento que se vai obtendo ao longo dos temas. Torna-se patente, ainda, que houve um apurado trabalho de edição e produção, com selecção de momentos, montagem e mistura, ganhando as interessantes feições de uma pós-composição feita com os materiais improvisados.

Se em «Telectu, Cutler, Berrocal» o trompetista também se limitava a contribuir para as construções globais, ainda que de uma forma mais inspirada, numa conjuntura igualmente de tipo ambientalista, em «À Lagárdère» desempenha o papel de solista. Barreto e Rua estabelecem as superfícies sobre as quais Jac Berrocal discorre, e fazem-no de forma metódica, tornando-se difícil distinguir o que foi composto e o que é improvisado. Nele nada há que se assemelhe à «ambient music» e até pouco tem a ver com o jazz ou mesmo com a chamada «nova música improvisada». E no entanto, a música que ouvimos depende substancialmente do estabelecimento de climas, por um lado, e dos quadros de conduta formulados pelo jazz para os instrumentos de sopro, por outro. Um dos atractivos de «À Lágardère» está, precisamente, nesta habilidade em configurar determinadas coordenadas e, logo de seguida, as desmentir com a direcção tomada pelos eventos.

Para além disso, há algumas surpresas. Uma é a abordagem inesperadamente harmónica do piano feita por Barreto. O seu prioritário interesse pelas texturas e pela utilização percussiva deste instrumento, acentuada pela sua preparação, não fazia suspeitar tal orientação por um trabalho que é mais especificamente pianístico do que alguma vez foi, desenvolvendo-se por módulos minimalistas que estão na base de todas as construções. Outra «descoberta» é-nos proporcionada por Berrocal, que aqui está mais lírico. Ganham, no entanto, as subtilezas de «Telectu, Cutler, Berrocal», em meu entender o melhor título de todos os lançados pelo duo com convidados. De facto, se «À Lágardère» funciona ao nível do «statement», este fabuloso disco gravado ao vivo tem mais a ver com dimensionamentos do que com integração de estilos ou sua utilização transversal, o que, aliás, parece caracterizar cada vez mais a linha condutora dos Telectu. Nas duas participações de Berrocal (entre três longos temas), o trompetista integra-se plenamente no magma sonoro congeminado pelos portugueses, nunca se sobrepondo ao que demais acontece. Antes pontua, acrescenta, contesta, serpenteando por entre a miríade de elementos. Por sua vez, Cutler faz jus à sua fama de «bricoleur» de pequeníssimos sons, amplificados por meio de microfones de contacto, ainda que a todo o momento se preocupe com manter a pulsação, ou não fosse ele, acima de tudo, um baterista de rock.

Barreto e Rua parecem ter deixado para trás o minimalismo (de que foram os precursores em Portugal) e o mimetismo jazzístico, para substancializarem um estilo que doravante só poderá ser identificado com o seu projecto. Pelo que se verifica, «Evil Metal», com a colaboração nalgumas faixas de Elliott Sharp, foi somente o começo desta fase.

Track 19

PLAY

Tozé Ferreira

Ficha - «Música de Baixa Fidelidade», Ama Romanta, 1988.

Foi pena que o sucesso recentemente obtido por Nuno Canavarro não tenha sido extensível a Tozé Ferreira. Para todos os efeitos, e não muito menos que «Plux Quba», este «Música de Baixa Fidelidade» encontra-se entre o que de melhor já foi feito com electrónica em Portugal. Ao contrário daquela outra obra, é densa e meticulosa, recorrendo ao ruído, aos sons parasitas e ao silêncio, que, de resto, é uma sua predominante. E às palavras, escritas e ditas em jeito de «spoken word» pelo americano Rodney Waschka II em dois temas, «More Adult Music» e «This Is Music, As It Was Expected». As palavras e as vozes desempenham aqui, aliás, uma função essencial, em íntima correlação com os préstimos da instrumentação electrónica coordenada por computador e das bandas magnéticas. A música é com certeza mais «erudita» do que a de Canavarro (o que explicará,

talvez, o facto de quase ter sido esquecida pelos partidários do experimentalismo), mas a verdade é que as referências ao serialismo e à música concreta não passam de parodizações. Carregada de particularismos minimalistas e intervalos silenciosos, a sua audição tornar-se-ia difícil se não ficássemos tão presos à trama construída. A intensidade deste disco é uma constante, e no entanto decorre num registo próximo da inaudibilidade.

Tal como «Plux Quba», «Música de Baixa Fidelidade» foi gravado em casa, sem grandes produções de estúdio, e é a prova de que a electrónica «pobre» é toda uma variante desta tipologia musical, alheia à indústria do disco e às instituições electroacústicas que a procuram normatizar. Trata-se, em suma, de «artesanato» electrónico, a negação das grandes produções acusmáticas.

Track 20

PLAY

Zzzzzzzzzzzzzzzzzp!

Ficha - «Ficta 003», Ficta/AnAnAnA, 1998.

Vindos da família pós-industrial da electrónica, os Zzzzzzzzzzzzzzzzzp! (com 17 «z», como José Moura, Manuel A. Dias, Miguel Carvalhais e Miguel Sá fazem questão) diluíram essa caracterização original com as tendências da década de 90, designadamente as do ambientalismo, da techno e do drum ‘n’ bass, revistos por uma atitude inconformista, especialmente atenta à criação de inesperados sons e estruturas - não poucas relações, aliás, tem este quarteto do Porto com o concretismo e a electroacústica. Se no seu trabalho de estreia encontramos algo de tão trivial como «Headzp!», fácil de entrar no ouvido e, na verdade, desadequado no contexto deste EP, «Rumour» e os 46 segundos de «Minusmac» colocam-nos no domínio das músicas «de arte». Vozes captadas na banda do cidadão e pulsações quase cardíacas vão-se instalando em paisagens sintéticas planas só perturbadas por baques súbitos, estes mais se assemelhando a precipícios. Sons identificáveis com os do

contrabaixo podem surgir do magma laboratorial que constitui esta obra, mas o mais certo é o ouvinte não discernir as suas origens nem perceber exactamente o que cada um dos elementos do grupo faz, tal o espírito colectivo desta música. Tudo se remete e tudo se completa.

0

Track 1

PLAY

Do que precisa uma música para se libertar? Bastar-lhe-á abraçar uma linguagem libertadora, como o acaso de Christian Wolff e John Cage e a improvisação total de um Michel Doneda ou um Alex von Schlippenbach? Hesitamos na resposta ao lembrarmo-nos que «Freeman Etudes» repôs o modelo (repressivo, pois então) do virtuosismo interpretativo e ao constatarmos que nas hostes da música improvisada prolifera o fundamentalismo. A recusa da subjectividade em Cage deu lugar ao Super-Homem e a improvisação tornou-se numa nova ortodoxia, apesar de, em muitos casos, só lhe restarem os tiques e os clichés das técnicas originalmente abraçadas. Contradições estéticas algo difíceis de aceitar, mas que são bem reais. Não basta que uma música seja livre «por dentro», pois novas prisões podem surgir dessas tentativas – afinal, não pretendeu o serialismo, esse totalitarismo da composição, revolucionar a música? Veja-se só no que resultou. Não é possível libertar sectorialmente, há que ser radical e fazer muito mais, criar as condições gerais para o exercício da liberdade. Este trabalho só muito recentemente se iniciou, pela mão dos recicladores de músicas caídas já no domínio público que vieram pôr em causa a indústria do disco, dos Tape-beatles a John Wall, de Mixmaster Morris a Martin Tétreault. A indústria e o próprio conceito de propriedade intelectual, tal como é entendido no presente estádio do capitalismo (ou seja, a favor do intermediário, a editora, e não do autor propriamente dito).

Ironicamente, as novas perspectivas libertadoras (anarquistas mesmo, no entender do americano Ram Samudrala, do grupo de rock electrónico Twisted Helices) têm o nome de uma tendência musical hoje na encruzilhada, a «free music». A Free Music Philosophy proposta em 1994 na Internet por aquele músico transformou-se numa autêntica bola de neve, abrindo o debate e conquistando gradualmente mais adeptos, ao mesmo tempo que pôs os industriais da música e os paladinos do «status quo» preocupados. Chamou ele a atenção para o facto de a tecnologia digital e o ciberespaço terem finalmente reu-

nido as condições para afastar os caçadores de lucros do processo de criação e audição da música. Com um estúdio doméstico e uma ligação à rede, qualquer músico ou compositor que também execute a sua música pode disponibilizar livremente as suas peças, sem prejuízo da comercialização das mesmas, permitindo que outros criem a partir dos sons que lhes forneceu. Mais: é possível transmitir uma actuação em tempo real, com recriação imediata do outro lado da linha. Trata-se da aplicação, no âmbito cultural, do princípio produtor-consumidor, de que só pode resultar socialmente uma maior liberdade, como salienta Samudrala.

É perigoso tomar a tecnologia como uma panaceia para os males da música do nosso tempo, assim como para outros tantos, mas a verdade é que o meio virtual é potencialmente anárquico. Um improvisador que persegue a liberdade, ainda que umbilicalmente ligado ao jazz (ou seja, submetido às regras exclusivistas de um idioma), como o pianista Paul Bley não pode deixar de pensar nas implicações da Internet e dos recentes progressos digitais na sua actividade. Deste modo: «Os concertos passarão a ser agendados directamente pelos fãs de cada cidade»; «os instrumentos acústicos são peças de museu do Séc. XX»; «as companhias discográficas são nossas adversárias: contra os seus próprios interesses, exigem-nos lealdade»; «não só podemos fazer música em tempo real como escrever livros, pintar, inventar teorias e criar vida»; «ensaiar é contraprodutivo, a repetição é uma espiral descendente».

Escreveu Ram Samudrala na sua página da Net que estamos a assistir a um combate entre a Catedral e o Bazar, aplicando uma imagem de Eric S. Raymond a propósito de algo muito semelhante que se tem passado com o «software», por exemplo entre o sistema operativo para computador Linux, criado colectivamente pelos utilizadores, e o monopólio da Microsoft. Do lado da Catedral estão as grandes editoras e distribuidoras, «vampirizando o esforço criativo dos músicos para proveito monetário próprio, distantes e inatingíveis tanto da base criativa como do consumidor», e do lado do Bazar estão os gravadores de DAT ou de CD-R e o MP3, formato que nos permite fazer «downloads» de música no ciberespaço, bem como todas as peças musicais que aí circulam livremente. O modelo do Bazar pressupõe, segundo ele, «um tremendo progresso em termos de inovação e criatividade».

Libertação dos interesses comerciais, liberdade para transformar: são estas as máximas em vigor nos dois «sites» anti-repressivos que estão a distribuir «música livre» na Internet, o mp3.com e o free-music.com. Samudrala recebe frequentes «e-mails» de gente que lhe diz ter incorporado a música dele nas suas obras, sendo que a dos próprios Twisted Helices já é o produto de diversos «apropriacionismos». Considera este teclista e guitarrista que se está a fazer música «subindo aos ombros de gigantes que subiram aos ombros de outros gigantes», realizando o velho mito das tartarugas que, umas sobre as outras, suportam o peso da Terra. Nesta guerra, adianta, é já claro que a Catedral está a morrer, e por motivos de força. Designadamente, os sistemas de topo não conseguem adaptar-se tão depressa quanto os sistemas de base, estando estes mais preparados para enfrentar as constantes mudanças tecnológicas (o MP3 facilmente se poderá tornar num MP4) e os segmentos de mercado na música tenderão a ser a norma e não a excepção, destruindo a ilusão das «majors» - apelidadas de dinossauros no seu texto «The Future of Music» – de que é possível nivelar os gostos musicais, impondo padrões de estilo que aspirem à homogeneização.

Lembra Ram Samudrala que as companhias discográficas não gostam da Internet, e não só porque julguem perder dinheiro com a sua existência. O que as afecta, realmente, é a perda de controlo sobre a música, conscientes de que essa diminuição do seu poder «significa uma maior liberdade para os músicos e para os ouvintes» e o fim da lógica dos «tops» e dos discos de platina. É, pois, deste modo que vê o futuro próximo: «Como qualquer linguagem, a música será uma colagem de ideias, notas, acordes, sons de muitas e diferentes mentes criativas. O termo "collage music" já existe para descrever esse fenómeno e teve como pioneiros uns Negativland e um John Oswald, abraçando géneros como o techno. A música será a forma de comunicação que começa onde a linguagem convencional acaba.» Um mundo de músicos, pois, se prefigura, músicos que manterão um relacionamento incestuoso entre eles («a música é completamente livre quando outro músico pode usar a minha criação como ponto de partida para a sua criação»), na medida até em que, se somos todos ouvintes, as máquinas permitir-nos-ão, também, sermos todos músicos, como aliás já vai acontecendo, para o bem e para o mal. Samudrala

parece esquecer-se daqueles a quem as colagens musicais nada dizem por si só, as colagens dos manipuladores de gira-discos, dos DJ, por exemplo, mas na verdade o que são todas as famílias e subfamílias da música senão misturas de músicas diversas, anteriores a elas ou suas contemporâneas? É esse o caso do jazz, talvez a primeira expressão deste século a juntar o que estava geográfica, étnica e culturalmente separado, implantando um modelo.

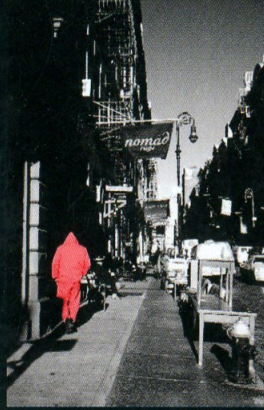
Nem todas as reacções que chegaram ao computador de Samudrala foram positivas. Algumas previam mesmo o apocalipse, ou mais exactamente, a fome generalizada dos músicos profissionais. Muitos não quiseram sequer compreender as suas explicações – que os músicos poderão até ganhar mais do que na actualidade, pois já não serão espoliados por terceiros (as editoras, os «publishers», as empresas de «direitos de autor»); de que poderão ser eles, querendo, a vender directamente os seus discos, ou pelo menos as embalagens e as notas de capa para os CD-R onde os fãs colocaram os «downloads» que fizeram da Internet; de que se continuará a pagar bilhete para ter acesso a um concerto (e porque não haveria de ser assim?); de que a própria ideia de «free music», de «música livre», pode ser utilizada como «marketing». Não surpreende: criaram-se os bloqueios mentais necessários para que os cidadãos não questionem aquilo que vêem à sua volta, nem imaginem que as coisas podem ser de outro modo. Afinal, as «majors» apostaram fortemente no acriticismo dos consumidores, fornecendo-lhes música só não recusada, na sua generalizada mediocridade, porque se esforçaram por tornar as alternativas «invisíveis», a tal ponto que se acha bom o que é mau apenas porque não há termo de comparação.

O que é, então, esta Free Music Philosophy? Nada de mais elementar: «É uma forma anarquista – no velho significado da palavra, embora "high-tech" – de fazer com que a música alastre; é a ideia de que copiar, modificar e distribuir música deve ser um acto tão pouco restringido como o ar que se respira (...)» Hoje, a livre circulação de músicas e sons ainda é ilegal, mas sem dúvida que tem um fundamento ético, para além de uma justificação lógica. O problema é que a Ética (ou o Senso Comum) e a Lei se ignoram muitas vezes. Como se verifica, esta questão é parte somente de algo que está para lá dela – o direito à plena criatividade, e tanto melhor se «"software", arte visual e arte literária estiverem associadas à música», no dizer de Ram Samudrala. Pouco antes da sua morte, Cage perguntou à militante libertária Esther

Ferrer se achava que a anarquia tinha futuro. A resposta chegou-lhe por carta e esta tornou-se uma referência: «Para mim, o anarquismo terá sempre um futuro, e um presente, pelo simples motivo de que o associo com a criatividade. Atenção, eu não disse arte, que é outra coisa, muito mais limitada.» É a este futuro-presente que se chama «anarquia digital».

Ferruccio Busoni (1866-1924): «A música nasceu livre e conquistar a liberdade é o seu destino.»

STOP

Agradecimentos:
José Manuel Ferreira, Júlio Sequeira, Daniel Gouveia,
Carlos Raimundo, Mário Rocha, Moutinho Pereira,
Joaquim Nunes Paes, Paulo Somsen, Pedro Santos,
Luís Freixo, Ana Paula Oliveira Paes, Isabel Alves,
Carlos Zíngaro, Marco Santos.

Jornalista e crítico musical no «Jornal de Letras», autor dos livros «Ruínas - a música de arte no final do século» e «A orelha perdida de Van Gogh - música e multimédia» (Hugin), Rui Eduardo Paes escreve sobre as músicas experimentais e de arte há cerca de 15 anos, tendo desenvolvido a sua actividade em títulos tão variados como «Diário de Lisboa», «Diário Popular», «O Independente», «Expresso», «Diário de Notícias», «Blitz» ou «Monitor» e em revistas especializadas de âmbito internacional como a espanhola «Margen» e a francesa «Revue & Corrigée». Membro fundador da Bolsa Ernesto de Sousa, destinada a incentivar a arte multimédia em Portugal, integra o seu júri permanente em representação de um dos patrocinadores da iniciativa, a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (a outra é a Fundação Calouste Gulbenkian). Concebeu e compilou os dois volumes da colectânea «Way Out - New Music From Portugal» (AnAnAnA), com o propósito de divulgar a música «alternativa» portuguesa fora de fronteiras, produziu o único álbum publicado pelo grupo de «avant-pop» Duplex Longa, «Forças Ocultas» (MTM), e co-produziu dois discos de Carlos Zíngaro, «Musiques de Scène» (AnAnAnA) e «Release From Tension» (audEo). Foi ainda um dos mentores do projecto Astronauta Desaparecido, com uma obra publicada, «Sound & Fury» (Tragic Figures).